Л.И. РЕМПЕЛЬ

ИСКУССТВО СРЕДНЕГО ВОСТОКА



НАСЛЕДИЕ ДРЕВНОСТИ

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА СРЕДНИХ ВЕКОВ

ИСТОРИЯ ИСКУССТВ И СОВРЕМЕННОСТЬ

ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ ПО ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ИСКУССТВ



Л. И. РЕМПЕЛЬ

ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ
ПО ИСТОРИИ И ТЕОРИИ
ИСКУССТВ

ИСКУССТВО СРЕДНЕГО ВОСТОКА

НАСЛЕДИЕ ДРЕВНОСТИ

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
КУЛЬТУРА
СРЕДНИХ ВЕКОВ

ИСТОРИЯ ИСКУССТВ
И СОВРЕМЕННОСТЬ



МОСКВА
«СОВЕТСКИЙ ХУДОЖНИК»
1978



М. В. АЛПАТОВ,
ДОКТОР ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ,
ДЕЙСТВИТЕЛЬНЫЙ ЧЛЕН АХ СССР

ИСКУССТВО СРЕДНЕГО ВОСТОКА В ТРУДАХ Л. И. РЕМПЕЛЯ

За многие годы своей работы в Ташкенте Лазарь Израилевич Ремпель стал крупным знатоком искусства Средней Азии. Ему выпала честь участвовать в исследовании и в научном опубликовании многих памятников искусства, раскопанных на узбекской земле или же извлеченных из многолетнего забвения. Эти открытия сами по себе настолько значительны, а художественные богатства Узбекистана настолько прекрасны, что уже одно их археологическое описание и воспроизведение могло бы принести автору глубокую признательность историков искусства и любителей старины.

Л. Ремпель много потрудился на этом поприще. Его перу принадлежат несколько капитальных исследований искусства Средней Азии и большое количество научных статей в специальных журналах. Из его работ читатель может извлечь множество ценных сведений об искусстве Узбекистана. Однако автор не принадлежит к числу тех историков искусства, которые удовлетворяются одной информацией и фактографией. Его влечет к себе задача всесторонне рассмотреть, проанализировать и истолковать старое искусство. Он не ограничивается одним описанием внешних признаков памятника, дающих основание для его датировки, но неизменно стремится найти каждому памятнику свое место в искусстве Средней Азии, понять его художественную ценность, определить его формально-стилистические признаки.

История среднеазиатского искусства — это сравнительно молодая ветвь всеобщей истории искусств. На первых порах развития каждого раздела истории искусства обычно преобладает интерес к фактической стороне дела. Но, как правило, при этом забываются или недооцениваются многие другие стороны. Правда, независимо от этого в наши дни во всех областях истории искусств возрос интерес к фактам, возрос за счет падения интереса к общей историко-художественной проблематике.

Никак нельзя сказать, что Л. И. Ремпель не уделяет фактам достаточного внимания. Все, что им говорится об искусстве, опирается на самое тщательное рассмотрение конкретных произведений, их смыслового значения и формальных качеств. Но он идет дальше тех авторов, которые за отдельными памятни-

ками не замечают общей закономерности художественного развития, за предметами, добытыми археологами, не видят сложных процессов формирования национальных школ. Л. И. Ремпель, видимо, пришел к убеждению, что даже для монографического изучения отдельного памятника необходимо выработать в себе основополагающие представления о сущности той эпохи, которой он принадлежит. Такой установкой значительно расширяется кругозор историка искусства, хотя вместе с тем перед ними возникают новые трудности.

Входящие в этот сборник статьи Л. И. Ремпеля, а также извлечения из его книг дают читателю возможность составить себе представление о широком круге интересов автора и о его исследовательском методе. Этот метод в целом следует определить как принципиально исторический. Применительно к искусству Средней Азии он полностью себя оправдывает. Историзм автора проявляется в том, что, сколь бы частными не были изучаемые явления искусства, они находят законное место в общем процессе развития культуры.

В одной из первых статей сборника Л. И. Ремпель с большим знанием дела рисует картину смены древних культур Средней Азии (Восточной Парфии, Кушании, Хорезма и Согда). При этом исследователь не упускает из виду того, что в каждую эпоху становления искусства ведущую роль играли различные слои общества. Социальная основа чередования направлений в искусстве просматривается в Средней Азии вполне отчетливо. Чтобы дать социологическое объяснение фактам искусства, историку нет необходимости прибегать к натяжкам. Феодальный период ознаменовался строительством неприступных крепостей и дворцов, господством придворных канонов в системе живописного убранства дворцовых зал. Позднее развитие городов приносит с собой демократизацию искусства, усиление роли художников-ремесленников, подъем производства предметов прикладного искусства. Вслед за этим упрочиваются связи с центрами Малой Азии и Ирана. Наконец приобретает значение влияние арабов.

Ссылаясь на высказывания В. Белинского, Л. И. Ремпель напоминает о том, что одной исторической оценки памятников для истории искусств недостаточно, необходимо еще дать им эстетическую оценку. Казалось бы, это положение неопровержимо, и, действительно, его никто не опровергает. Но как много имеется ценных ученых искусствоведческих трудов, в которых призыв В. Белинского полностью игнорируется. О работах Л. И. Ремпеля никак нельзя этого сказать. Он всегда уделяет много внимания художественному анализу искусства. Он отмечает тесную связь между архитектурой Узбекистана и ее скульптурным декором. Не только непосредственную связь, поскольку орнамент покрывает стены, но и более существенное родство морфологической структуры планов и излюбленных на Востоке элементов орнамента. Страницы, посвященные в работах Л. И. Ремпеля анализу среднеазиатского архитектурного орнамента, принадлежат к самым удачным.

Опираясь на исследования своих предшественников — Ригля, Херцфельда и других, Л. И. Ремпель говорит о восходящих к древности традициях орнаментики, несущей элементы органи-

ческих, растительных форм, а также форм абстрактных, геометрических. Им принимается во внимание также роль местных материалов, которые использовались в строительстве и в декоративном оформлении. Особенно ценно то, что вскрывается структурная закономерность орнамента как «бесконечного разнообразия ограниченного числа элементов». Автор иллюстрирует итоги своего анализа рядом убедительных графических схем. Раскрытию этих структур немало содействует экскурс в область среднеазиатской математики. Не лишено убедительности сближение принципов орнамента с ритмикой и образностью восточной поэзии. Отмечая значение в искусстве Востока канонов, автор не исключает их варьирования в различные эпохи.

Отбор трудов для данного сборника следует признать удачным. Читатель книги может убедиться в том, как свободно автор владеет различными искусствоведческими жанрами. В книге даются отрывки из общей истории средневекового искусства Узбекистана, где речь идет как об архитектуре, так и о других видах искусства.

В статье «Узловые вопросы изучения средневекового искусства Средней Азии» автор говорит о том, что эта самостоятельная область и настаивает на том, что именно эта область дает основания для такого подхода. Говоря о том, что искусствоведческие исследования должны сменить археологические изучения, автор напоминает, что лишь такое расширение предмета может помочь проникнуть в самую сердцевину искусства. Археология дает в руки исследователя стратографию культуры. История искусств также дает надежный критерий, так как она строит все вокруг истории стиля.

Империя Кушан II в. до н. э. и до IV в. н. э. оставила глубокий след и в средневековом искусстве. Росписи Согда были творениями героического эпоса, но ее сюжеты не брались из натуры, но были отражениями тех сюжетов, которые раньше встречались в литературе. Вслед за арабами и за исламом, то есть в IX и X веках, искусство оказалось под влиянием народного элемента. В XIV—XV вв. в эпоху Улунбека и Навои возникает вопрос о Ренессансе. Этот вопрос не следует ставить в зависимость от внешних влияний. Среднеазиатская миниатюра XV—XVII в. радостное и светлое искусство, хотя и в основе своей аристократическое, но опиралось на народные вкусы. В этот период искусство осталось высоким вкладом в мировую сокровищницу.

В своем вводном очерке автор замечает, что лишь историко-художественный анализ может дать глубокое представление о значении эпохи. Забота о выявлении в средневековом искусстве Средней Азии самостоятельных черт находит себе во вступлении богатую пищу.

Здесь представлен также фрагмент из более специальной работы по орнаменту. Имеется статья — по проблемам истолкования вновь открытой стенописи Пенджикента. Есть и историографический очерк по вопросу о роли Востока в искусстве Древней Руси — одна из вводных глав к задуманной автором книге на эту тему. Последняя статья посвящена современному строительству в Узбекистане. Автор напоминает архитекторам о ценных местных традициях, оговаривая невозможность под-

ражания старине и необходимость повышения пластической выразительности новой архитектуры.

Сборник избранных трудов Л. И. Ремпеля познакомит читателя не только с результатами его многолетних изысканий. Он может послужить другим историкам искусства примером того, как повышается ценность частных исследований, если они скреплены общими идеями и направлены к одной цели.

НАСЛЕДИЕ ДРЕВНОСТИ

НЕКОТОРЫЕ ЧЕРТЫ ИСТОРИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ ИСКУССТВА СРЕДНЕЙ АЗИИ

Советская многонациональная культура глубоко современна; всем своим существом устремлена она в коммунистическое завтра. Она народна, и ее связи с историческим прошлым нерушимы. Это прозвучало особенно ярко с трибуны Третьего съезда писателей СССР:

«Все мы, разноязычные, идем к единой цели, вдохновляемые одними и теми же идеями, служим одной мечте, руководимы одной великой партией. Но у нас разные языки, разные песни. У каждого народа свое прошлое, дорогое для народного сердца даже и тогда, когда оно печально и трагично. У каждого народа свой национальный юмор, каждый народ шутит по-своему. Да ведь и плачет по-своему. У каждого народа свои поэты, которые человеку дороже всего на свете, потому что они пишут на языке его матери.

Вокруг Советского Союза за последнее время возник огромный социалистический лагерь народов. И у каждого из них — своя национальная культура, и каждый из них стремится поделиться своими сокровищами с другими народами. А культуры борющихся народов Азии и Африки! А старые национальные культуры Европы — разве мало в них поразительных богатств, нужных нам, как хлеб?

Потребность в постоянном общении национальных культур за все время человеческого существования никогда не была так велика, как сейчас. И с каждым годом потребность эта будет расти».

Прошлое народа! Какой могучий стимул развитию национальной культуры дают эти два простых слова. Знать прошлое своего народа, его культуру и искусство для успешного движения вперед — не в этой ли благородной цели главная побудительная причина глубочайшего интереса, проявляемого в нашей стране к памятникам художественной старины?

История — она благословенна, говорил Алишер Навои; она раскрывает прошлое, как урок настоящему и будущему.

Письменные источники, памятники материальной культуры, устное предание, старинная музыка и песня дают возможность не только изучать вековое искусство, но и проникаться им, чувствовать его, даже слышать как голос, доносящийся из глу-

бины столетий. Этим они особенно дороги и близки людям. Но только памятники изобразительного искусства позволяют видеть прошлое зримо, глазами его современников. Они открывают нашему взору минувшее в том виде, в каком представляли себе окружающую жизнь много веков назад наши предки.

«Отцы истории» Геродот и Сима-цянь оставили замечательные описания событий, быта и нравов народов древнего мира. особенно Греции и Китая. Но как мало сказали бы нам их свидетельства о прошлом, не будь древнего искусства этих стран, открывшего собой целый мир неповторимых образов и тем.

Вчитайтесь в «Памятники минувших поколений» Абу Рейхана Бируни (973—1048). Какое проникновенное истолкование истории культуры народов, их обычаев и нравов, какое бесстрашие «искателя истины», поставившего «житейские обстоятельства» на первый план, более важный, чем «дела веры». А «Записки» Захир Эддин Бабура (1483—1530). Какой поразительный человеческий документ таит в себе этот памятник староузбекской литературы; под пером современника встает целая галерея портретов выдающихся поэтов, художников, музыкантов на фоне жанровых и батальных сцен, живых, глубоко прочувствованных картин природы.

Выдающиеся произведения слова загораются новым светом, когда рядом с ними встают произведения зодчих, мастеров художественного оформления предметов быта, живописцев, и сами вещи раскрывают тайну человеческих отношений современного им общества.

Каждая находка ранее безвестных произведений искусства прошлого может быть приравнена к находке новых исторических документов. Но чаще она превосходит их по своему значению, ибо передает не только содержание жизни людей прошлого, но также видение ими мира во всей полноте присущих эпохе чувств и эстетических идеалов.

Такими непревзойденными по своему историческому и художественному значению памятниками прошлого народов Средней Азии являются, прежде всего, наскальные изображения, древняя настенная живопись, монументальная и мелкая пластика, художественная рукопись и миниатюра, наконец, художественные ремесла.

Памятники искусства Узбекистана нераздельны с культурой других братских народов Средней Азии. У них общее историко-культурное прошлое, получившее отражение и в искусстве. Но здесь мы должны прибегнуть к излюбленному на Востоке сравнению общего начала с водоемом (хаузом), в который бегут многочисленные арыки и вода из которого изливается в постоянно меняющиеся протоки, где каждый имеет свое русло и свое течение.

Главным содержанием искусства всегда была жизнь человеческих поколений. Даже в туманных областях религиозной фантазии первобытного человека и в мифологии древних виден отблеск реальной жизни общества.

Из века в век двигались охотники, а затем и пастухи по ущельям гор, преследуя зверя или перегоняя свои стада. На буром «пустынном загаре» камней оставляли они свои метки,

рисунки, а впоследствии и надписи. Для современного исследователя наскальные изображения представляют собой необычайную летопись, иссеченную на камне десятками, сотнями людей на протяжении многих столетий. На отвесах скал отложилось не только массовое народное изобразительное искусство отдаленных эпох, но и весь процесс мышления людей, не отрывавших искусства от других сторон жизни, видевших в нем прямое средство воздействия на непокорные человеку силы.

Мировую известность приобрели рисунки охрой в гроте Зараут-Камар (Сурхан-Дарьинская область). Здесь на отвесе скалы можно различить человеческие фигурки в капюшонах (из-под них видны только ноги); подкравшись к дикому быку, они забрасывают его копьями и, обратив в бегство, гонят к обрыву, чтобы сбросить его вниз на острые камни. В другой сцене человеческие фигурки маскируются под длиннохвостых животных; они также преследуют быков, держа в руках метательные орудия; им помогают собаки.

При всей наивности этих полусилуэтных рисунков в них поражает живое наблюдение натуры. Они уступают классическим памятникам искусства палеолита в горах Альтамира, Фон де Гом, Масса, Дурд или живописным изображениям на стенах Каповой пещеры у нас, на Урале. Но не потому, что уровень исполнения здесь ниже. Скорее можно полагать, что наскальные изображения Зараут-Камара, как и Кобыстана на Кавказе, падают уже на конец эпохи древнекаменного века (мезолит) [1], когда охотничья магия стала теснить изобразительное искусство, иссушать его. В прорисовке форм животного использован естественный рельеф камня. Искусство художника брало еще верх над слепой верой в одухотворенность самого камня. Но таких памятников сохранилось немного. Чаще можно наблюдать, как религиозные представления, магия и тотемизм связывали воображение художника, сводили его творчество до степени условно-необходимого действия, а предмет изображения — к символу и знаку.

[1] По А. П. Окладникову — мезолит или неолит; по А. А. Формозову — неолит или энеолит

Огромный скачок во времени и представлениях разделяет наивно-реалистическое искусство древнекаменного века с более условным искусством ранних сельских поселений, возникших уже на пороге человеческой цивилизации в новокаменный и меднокаменный век.

Роспись стен и узора на керамике и глиняные, реже каменные статуэтки из огромных общинных селений IV—II тысячелетий до н. э. (типа Анау, Кара-тепе, и Намазга в Туркмении, а также более поздних Чуста и Дальверзина в Узбекистане) с их сложными по содержанию, зашифрованными в условные знаки изображениями неба, земли, воды, светил, животных и людей стоят как бы на другом конце того же пути от первобытности к родовой общине и раннеклассовому обществу.

В истории орнамента и декоративного искусства Востока нет ничего более самобытного и яркого в своих проявлениях, чем расписная керамика и глиняные статуэтки названной эпохи. В них запечатлен целый мир символически выраженных образов, тем и представлений. Это столь же точное проявление мышления людей, их воззрения на мир, каким представляли свое время, свою эпоху скальные рисунки Зараут-Камара.

Там первобытный человек не отделял искусства от жизни и продолжал в художественном воображении «осваивать» противостоящие ему силы необузданной природы, побеждать зверя, умножать физическую силу своих рук средствами производительного труда и искусства.

Здесь, на более высокой ступени общественного производства в пору зачатков архитектуры нашла свое выражение развитая трудом способность человека обобщать опыт своего производительного труда. Вне трудовых навыков и наблюдений не возникли бы ткачество и плетение, метки и насечки, положившие основу убранству вещей, декоративному искусству. Труд создал понятие о ритме, гармонии, развил чувство цвета, названное Марксом самым ранним проявлением эстетического чувства вообще.

Первоначально искусство и труд были нерасторжимы, что определяло собой и редкостную выразительность первобытного искусства. Затем искусство стало более «свободным» в выражении отвлеченных представлений, но его победы были приобретены ценой потери реалистического начала. Религиозная фантазия заняла в искусстве древних людей большое место, она породила условные символы и грубый фетишизм, преодоление которого стало задачей передового реалистического искусства на протяжении всей древности и средневековья.

Античная мифология, как выражение художественной фантазии народа, вернула искусству верность природе, подняла в человеке чувство его собственного достоинства, сделала человека, в идеале его физических и нравственных качеств, прообразом самих небожителей, языческих богов. «Изящным молотком Гефеста» разбивал античный скульптор веру в мифы и утверждал самое достойное искусство — красоту человека, реальность его бытия. Как и в первобытные времена, никакого «золотого века» гармонии человеческих страстей и интересов не было.

В условиях классового общества античности и средневековья искусство было связано, за малым исключением, с обиходом высших слоев общества. Но это не лишало его трудовых, народных основ. Не следует забывать, что высшие слои общества приспосабливали к своим интересам и нуждам все лучшее, что создано было гением народа. Присвоение касалось, прежде всего, результатов труда и сокровищ, но оно заключало также использование мастерства художника, его умения видеть и выражать жизнь.

Искусство древности и средневековья замечательно, прежде всего, как выражение жизни этих эпох на языке художественного совершенства. Оно не было судьей, изобличающим пороки современного ему общества, оно само составляло какую-то часть его мыслей и чувств. В этом его историческая ограниченность. Но оно и не могло быть иным по условиям жизни и представлений своего века. Его недостатки определили собой и достоинства стиля как закономерно определившегося, в силу исторических причин, художественного явления.

«Прошлое не безупречно, — говорил М. Горький, — но упрекать его бессмысленно, а вот изучать необходимо». Никакой художник наших дней, превосходящий древних и средневеко-

вых мастеров реалистическим методом своего творчества, не в состоянии «подправить», «улучшить» творчество старых мастеров, более «отсталых» в своем методе и мировоззрении. На их стороне неповторимое чувство времени. Оно требует не исправления, а изучения и анализа.

Искусство среднеазиатской античности имеет свои особенности, отличающие его от греко-римского искусства. Здесь не было власти рабовладельческой демократии, как в Древней Греции; сильнее проявлял себя общинно-племенной строй, и это определило свой особый путь местного искусства — большую традиционность и устойчивость его художественных идеалов, отсутствие такого разрыва между древностью и средневековьем, как на Западе.

Особенно характерно в этом отношении раннее средневековье. В V—VIII веках свет античной цивилизации на Западе угас, и Европа надолго погружена была во мрак церковной догматики. В Средней Азии картина иная. Завершая античность, искусство V—VIII веков закладывает основу развития местного искусства последующих веков.

Суровое и жестокое время определило собой весь уклад жизни людей: и тех богатых и знатных дехкан, что укрывались в глинобитных замках, и тех подневольных крестьян и ремесленников, руками которых создавались и сами замки и хранившиеся в них сокровища искусства.

Владельцы замков хорошо разбирались в антиках, драгоценном оружии, золотой и серебряной посуде, великолепных тканях, драгоценных перстнях и печатях, понимали толк и в военном деле и писали по нему наставления и трактаты; повести и предания старины перекладывались на стихи и песни: знать коротала досуг за игрой в шахматы и кости, устраивала состязания танцоров, бордов, сказителей, искавших у дехкан покровительства и пропитания. И хотя свет феодальной культуры редко проникал в теснившиеся у подножия башен лачуги, искусство раннефеодальной эпохи стояло высоко. Оно все еще сохраняло отблеск античной цивилизации, хотя и отказывалось от следования греческим, римским и древнеиндийским образцам. Из античного наследия оно сохраняло некоторые темы и сюжеты, заключенные в местной мифологии древности. Античная, народная в своих основах мифология продолжала питать собой и средневековый феодальный эпос и сплетенную с ним народную сказку, изобразительный и устный фольклор. В искусстве сохранялись и некоторые черты античной пластической формы, но содержание его уже стало иным. Незримые нити протянулись от местных старых божеств к эпическим героям, от Диониса-Сабазия к Сиявушу, от Митры-Меркурия к Рустаму, от Анахиты и Наны к Синдохт и Рудабе...

Народная линия наличествовала не только в наивном творчестве крестьян; она сквозит немеркнущей чертой во всем средневековом искусстве, пробивая себе путь сквозь все сословные претензии господствующих классов и догматы жреческих установлений.

Образование арабского халифата в единой для всего средневекового Востока «общемусульманской» культуре имело важные последствия не только для Востока.

Наследие античного мира было воспринято Западом в пору Возрождения в значительной мере с Востока, сохранившего науку и отчасти искусство древних. Но средневековый Восток создал к тому времени свое новое искусство в разных странах, исполненное местного колорита. Так и в Средней Азии это было не «арабское» и не «мусульманское» искусство, а крайне разнообразное в своих проявлениях искусство феодальных торгово-ремесленных городов IX—XIII веков. В основе его лежала народность, всегда являвшаяся величайшим фактором прогресса культуры.

На первое место выдвинулись архитектура и художественные ремесла, особенно бытовая утварь для горожан и сельских поселений. Затем специфический вид сокровищ — художественное оружие, ценные ткани и металл. Они не оставались в руках мастеров и уходили в покои имущих. Впрочем, и там их поджидал случай, пока военная неудача не делала произведения умельцев добычей более удачливого владельца или, как начертано на одном из драгоценных сосудов XII века:

Придет ему счастье — он другу кувшин сей отдаст,
Уступит врагу его, если нагрянет напасть.

И совсем к высшим образцам искусства принадлежали художественная рукопись и миниатюра, обессмертившие имена лучших художников Герата, Самарканда, Бухары.

Образ человека в миниатюрах средневекового Востока подчинен определенным правилам письма. Их можно сравнить с правилами начертания картин природы в искусстве китайских живописцев, создавших отдельные школы и стили в изображении растений и птиц. Очарование восточной книжной миниатюры в том, что ее идея всегда заключает в себе и эстетические качества вещи; она неотделима от формы художественного произведения.

В восточной миниатюре бесконечно варьировались сходные сюжеты и темы, но каждое произведение жило постоянным притоком по-иному прочувствованных образов. Идея произведения выражалась не столько через тему и сюжет (здесь часто действовали официальные запреты, дух схоластики и догмы), сколько внутренней структурой образа. Художник и архитектор сблизились между собой по существу поставленных перед ними задач.

В архитектуре идея понималась как практическая цель в соединении с художественным замыслом в организации пространства и масс.

В миниатюрной живописи идея заключала радующую глаз декоративность (практическая цель) и систему чувствований, исполненных необыкновенно тонким ощущением ритмов, линий, красок. Восточный поэт выразил это восприятие в словах: «Весь мир — поток метафор и символов узор».

Миниатюра мусульманского Востока занимала, по существу, антиклерикальную позицию, ибо самим фактором своего существования противоречила установлениям ислама. Меньше всего

можно упрекнуть ее в религиозности, свойственной в ту пору в гораздо большей степени искусству средневекового Запада. Ее область — это иллюстрации исторического, сказочно-эпического, лирико-романтического содержания по преимуществу. Она пронизана чувствованиями и представлениями своего века, его воззрением на правду и красоту.

Средневековой миниатюре Востока глубоко присуще понятие стиля. Чем ближе была миниатюра к жизни, тем проникновеннее реализм ее содержания в соединении с изяществом формы.

Многие выдающиеся мастера среднеазиатской миниатюры, такие, как Мухаммед Мурад Самарканди или безымянный мастер «Зафар-намэ» 1628 года, долго стоявшие в тени гениального Кемаледдина Бехзада, все еще ждут заслуженной оценки. И время их придет вместе со все более полным выявлением ранее почти безвестных школ Самарканда и Бухары.

Признание исторических и художественных заслуг миниатюрной живописи не нужно, конечно, понимать как призыв к их повторению. Изучение искусства прошлого дает ценнейший материал для современной живописи, в том числе и исторического жанра, но вернуть чувство современного художника миру старых представлений уже невозможно и практически не нужно. История необратима, в том числе и в искусстве. Ничего, кроме внешней стилизации под старину, подражание искусству прошлого дать не может.

Выдающиеся памятники живописи и скульптуры Средней Азии неповторимы; они останутся навсегда вдохновляющим примером верности художника идеалам своей эпохи и предметом эстетического наслаждения потомков.

Рядом с живописью и скульптурой важное место занимает издавна бытовое, или так называемое прикладное искусство. Его относят обычно к наиболее массовым и потому более народным видам искусства. Это не совсем так. Степень массовости вообще не всегда определяет народность искусства. Религиозное искусство всегда было наиболее массовым, но вряд ли будет правильно считать это искусство наиболее народным. Религия всегда придавала народному искусству известную ограниченность, а в эпоху ислама она выступала в качестве прямого противника изобразительности. С другой стороны, некоторые менее массовые виды искусства (живопись во дворцах, миниатюра в дорогих малодоступных рукописях) отличались порой известным свободомыслием или вольнодумством, отражавшим идеологию прогрессивных слоев общества, интересы всего народа. Следовательно, народность всякого, в том числе и бытового искусства, определяется не массовостью его потребления, а истинным содержанием заключенных в нем образов и тем. Степень мастерства художника — в совершенстве их выражения средствами художественной формы. Никакой ремесленный навык, соединенный с блестящей техникой исполнения, не составляет искусства, если созданное им произведение лишено чувства как важнейшего эстетического начала. Даже орнамент, лишенный часто прямой изобразительности, если он не плод равнодушного украшательства, несет на себе отпечаток чувств, эмоций, воображения художника. Орнамент не входит в число изобразительных искусств, составляя особую

сферу декоративного (или прикладного) искусства. Но не все, что изображается, составляет искусство, и не все, что не изобразительно, может быть с этой точки зрения исключено из сферы искусства.

Изобразительное искусство, по праву, выходит за рамки «чистой» изобразительности: оно включает в себя ритм, симметрию, равновесие и т. д. С другой стороны, и орнамент, вторгаясь в сферу изобразительного искусства, включает в себя изображения предметов, растений, живых существ.

Древнее изобразительное искусство Узбекистана (как и Средней Азии в целом) тем и замечательно, что отрицает резкую грань между изобразительным и орнаментально-декоративным искусством, доведенную в творчестве европейских художников до полного их отчуждения.

Античное искусство Средней Азии, подобно искусству древних греков и римлян, отличалось пластичностью языка в передаче формы. Но даже на высших этапах своего развития оно предпочитало объему и пространству — плоскость.

Синтез искусств осуществлялся здесь более последовательно, чем на Западе. Там, в наиболее прогрессивные эпохи развития искусств, он решался на основе объемных и пространственных форм; в Средней Азии чаще на основе форм одноплоскостных, декоративных. Синтез искусства на основе плоскостных решений стал ведущим принципом искусства всего средневекового Востока. У него свои преимущества и не менее важные недостатки.

Декоративное искусство имеет свои законы; они подчиняют изобразительные элементы неизобразительным (например, фигуры и позы людей и животных часто подчинены ритмам узорных линий и плоскостей).

Декоративное искусство не может быть прямым отображением того, что окружает человека: природного ландшафта, растений, животных и т. д. Оно условно и подчас отвлеченно. Однако эта условность декоративного искусства вызвана совершенно определенным его назначением. Его задача — гармонически сочетать форму предмета с узором или архитектуру с настенной живописью и декором в художественное целое.

В эпоху античности и раннего средневековья искусство Средней Азии дало ряд выдающихся примеров гармонического единства (синтеза) искусств — архитектуры, скульптуры, живописи (дворец Топрак-кала в Хорезме III в. н. э., дворец в Варахше VII—VIII вв.). В последующее время «синтез искусства» включал в себя только архитектуру и декоративно-бытовое искусство; была исключена скульптура. И лишь в живописи миниатюр, как в лаборатории художника, продолжались поразительные поиски синтеза изобразительного и декоративного искусства, давшие все еще мало оцененные результаты.

В то время как европейская станковая живопись, начиная с эпохи Возрождения, развивалась на основе законов перспективы и светотени, искусство средневекового Востока их отрицало. Между реализмом европейского искусства и понятием художественной правды в искусстве Востока возникли важные расхождения, которые сохранялись веками.

Метод социалистического реализма, принятый советским многонациональным искусством, снимает противоречие принципов искусства Востока и Запада, выдвигая на первый план не принцип формы, а принцип содержания искусства, его верность жизни.

Декоративно-бытовое искусство в республиках Советского Востока оказалось самым устойчивым во времени. Формы его, особенно орнаментальные, продолжают жить, развиваться и служить неиссякаемым источником культурного и эстетического удовлетворения людей. В национальном искусстве узбекского народа ему уготовано одно из самых почетных мест, как искусству, имеющему наиболее старые, глубокие и верные народные корни.

Преемственность культур — плод развития нового в недрах старого и, в конечном счете, вопреки ему. Таков закон исторического развития художественных культур вообще, и Средней Азии в частности. Искусство Мавераннахра (так называли среднеазиатское междуречье поры средневековья) выросло на почве, подготовленной восточной античностью и в борьбе с ее идеалами, отжившими свой срок и не отвечавшими более интересам раннефеодального общества, его укладу жизни, нормам и установлениям древних религий, соперничавших между собой.

Уже в раннем средневековье (V—VIII вв.) художественная культура Средней Азии вступила в полосу своего переоформления. Согдийцы и осевшие тюрко-язычные племена составили в городах население, говорившее на двух языках. Искусство Согда стало их общим достоянием. Процесс этот усилился и был закреплен в X—XI веках, когда складывались современные народности таджиков, узбеков, киргизов, туркмен. В городах Тахиридов, Саманидов, Мамунидов, а затем и во владениях Сельджуков, Караханидов, Газневидов искусство и ремесло различаются по местностям и школам, но не народностям и языкам. В последующие XIV—XV века художественная культура феодальных торгово-ремесленных центров охватила собой весь Средний и Ближний Восток, развиваясь в общем направлении. Пора упадка культуры феодального средневековья, особенно в XVIII веке, внесла в искусство всего мусульманского Востока значительный разнобой художественных стилей и школ, их творческое оскудение.

Только с победой социализма и образованием Союза Советских Социалистических Республик искусство Средней Азии, пройдя этап национального размежевания республик и подъема национальных культур, вышло на уровень достижений всего советского многонационального искусства. Оно стало одним из проявлений его единства.

Этот процесс взаимодействия культуры и искусства разных народов и наций был предрешен победой социализма в СССР, формированием единой советской общности, единого многонационального советского искусства. Но исторически он был подготовлен для Средней Азии всем ходом развития ее народов и их культуры в прошлом.

Взаимодействия с культурами Кавказа, Восточной Европы, Урала, Сибири, Горного Алтая уходят в Средней Азии своими корнями в глубь тысячелетий. Тем важнее исследовать и изучить этот процесс на всех этапах истории — от его начал до наших дней. Ибо законы истории конкретны и только с вершин истории нам открывается широкая перспектива главных магистралей искусства будущего.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА СРЕДНИХ ВЕКОВ

УЗЛОВЫЕ ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ ИСКУССТВА СРЕДНЕВЕКОВОЙ СРЕДНЕЙ АЗИИ

История искусств Востока становится научной дисциплиной, такой же самостоятельной, как и история мирового искусства. Она годами базировалась на достижениях археологии и была ее придатком. Это естественно и закономерно. Вспомним, что история древнерусского искусства также выкристаллизовалась из археологии.

Академик Ф. И. Буслаев, основоположник русской искусствоведческой науки, едва ли не первым вырвал русскую иконопись из русла церковной археологии, указав на ее связи с мифологией, как художественным творчеством. Он подчеркивал морально-этическую значимость иконописи в развитии духовной жизни русского народа. Вспомним, что академик Н. П. Кондаков в лучшую пору своей деятельности сделал неоценимо много для отечественного искусствознания. Еще в конце прошлого века он разуверился во всесильности иконографического метода анализа художественных произведений и выдвинул задачу стилистического изучения художественных форм. Он считал, что иконография, привязывая памятники искусства к колеснице археологии, не решает вопросов исторического развития художественных образов и сковывает вместе с тем решение задач и собственно археологических. Будучи сам историком и археологом, он ощущал, что внутреннее развитие самой археологии приводит к потребности изучать язык художественных форм, столь же важный, как и язык письменных источников. Кондаков первым связал искусство народов Средней Азии, Кавказа, Передней Азии и Балкан с историей древнерусского искусства и тем указал на их общий вклад в развитие мирового искусства. Говорят, что он преувеличивал роль и значение искусства Востока для русского искусства и придавал влияниям слишком большое значение. Это так. Но нет худа без добра: история искусств народов Закавказья давно уже вошла в обиход мировой науки. И хорошо, что заслуги Кондакова там не забыты.

Сейчас среди историков искусства Грузии существует, видимо, два самостоятельных течения. Одно омывает Музей искусства Грузии, другое — Институт истории грузинского искусства. Первое уделяет главное внимание иконографическому методу

изучения памятников, второе — стилистическому. И то, и другое направление базируется на данных археологии, но имеет и собственную сферу деятельности, проявляя в ней высокую компетенцию. Искусствоведческие исследования, проводимые в Тбилиси, Баку и Ереване, достойны подражания. Они строятся на прочном фундаменте научных традиций и передовых идей.

В республиках Средней Азии искусствознание складывалось, не имея столь прочных основ в прошлом. С благодарностью вспоминаем работы Бориса Петровича Денике и его соратников из Музея восточных культур конца 1920-х—1930-х годов. Потом эта линия искусствоведческих исследований оборвалась, уступив дорогу широкому фронту археологических работ.

Сейчас небольшие, но активные секторы искусства имеются в Алма-Ате, Душанбе и Нукусе. Предстоит их появление в Киргизии и Туркмении. В Ташкенте с 1950-х годов развернул свою деятельность Институт искусствознания, оказавшийся сперва тоже в фарватере археологии. И это понятно.

Среднеазиатская археология — одна из самых передовых. Она применяет присущие этой отрасли истории свои особые методы. Они хорошо известны по результатам Термезской, Хорезмской,Туркменской, Согдийско-Таджикской и других многолетних экспедиций. Это — метод стратиграфический, выясняющий чередование культурных слоев, методы сравнительный и статистический, призванные классифицировать вещи по их функциям, времени изготовления и месту производства. Хронологической классификации по материалу, форме, назначению служат методы типологические и метод датировки органических остатков по содержанию в них радиоактивного углерода С—14, метод дендро-хронологический, палеомагнетизм и прочие. Для изучения взаимосвязей культур усиленно применяется метод археологической картографии.

Памятники архитектуры, изобразительного и прикладного искусства Средней Азии принесли среднеазиатской археологии мировую известность, а методы ее исследований прославили советскую археологию в целом. Законно спросить и обратное. Что принесла среднеазиатская археология памятникам искусства? Очень многое. Она дала им периодизацию по социально-историческим этапам и археологическим культурам, датировала их, классифицировала по технике и технологии, по видам и формам. То есть привела памятники искусства в соответствие с историей материальной культуры. Больше того, она разобрала некоторые сюжеты древнего и средневекового изобразительного искусства, особенно живописи, по заключенному в ней инвентарю и детально обрисовала богатства этого инвентаря. Она подошла к произведениям искусства как к объективным вещественным памятникам.

Чего она. археология, не сделала и сделать не могла — это проникнуть в мир художественных идей, то есть сердцевину искусства.

Иконографический и стилистический анализы привлекались археологами, но в целях собственно археологических — для уяснения истории религии и культов, вопросов исторической хронологии в связи с истолкованием династийных символов, атрибутов и регалий.

Вспомним, как прекрасно описаны одна за другой все фигуры в росписи Балалык-тепе, но сколь много еще предстоит сделать для их смыслового и художественного истолкования. Как великолепно изданы, описаны и изучены, особенно со стороны технологии живописи, росписи Пенджикента, но и они не получили до сих пор специального искусствоведческого освещения, став полем сражения сторонников «зороастрийской» и «манихейской» теории, то есть, опять же, вне искусствоведческой проблематики.

Некоторые попытки изучения истории искусств Средней Азии, как истории художественных идей, языка и форм искусства, внутренних законов его развития, предприняты в последние годы Институтом искусствознания в Ташкенте.

Здесь сложился коллектив историков античного и средневекового искусства Средней Азии и особенно Узбекистана, возродивший практику искусствоведческих экспедиций, уже многолетних и стационарных. Реальным итогом работы этого коллектива явилась большая серия изданий, еще неровных по своему уровню и направлению. Мы сознаем, что сделаны только первые шаги. Однако направленность наших работ уже ясна. В обоснование и защиту этой направленности и хотелось бы высказать некоторые соображения.

Возьмите «Архитектуру Туркменистана эпохи рабовладения и феодализма», «Архитектурный орнамент Узбекистана», «Историю искусств Узбекистана», «Художественную керамику Самарканда IX—XIII вв.», «Искусство Афганистана», «Халчаян (К проблеме искусства северной Бактрии)», «Очерки истории искусства Туркмении до 1917 г.», «Скульптуру Халчаяна» и другие работы, так или иначе связанные с коллективом названного института. Их объединяет общая направленность исследовательской мысли. И сущность ее мы бы определили, как познание законов развития художественных идей, подсказанных развитием общественного сознания и личного дарования художников.

Если археология оперирует, с полным на то правом, стратиграфией культурных слоев, то история искусства располагает, в том же значении, историей стилей, как своего рода стратиграфией последовательно сменяющихся приемов и форм. Художественная идея, как мы ее понимаем, не сводится к теме, сюжету, образу, ибо она вмещает в себя, помимо определенных знаний и понятий своего времени, еще и манеру мыслить, видеть, чувствовать, воображать, то есть она не безразлична к форме и выражает поэтику жизни, доступную в свое время чувству и пониманию художника.

На пути, еще не изведанном другими, возможны неудачи. Но где они исключены?

Археологические методы призваны создавать точно выверенный фундамент под здание исторической науки. Однако и этот фундамент под натиском свежих фактов дает трещины и осадку. Датировки по стилю и иконография надежных результатов не дают. Они составляют рабочие гипотезы, и даты приходится смещать. Вспомним, как смещались археологические датировки при наличии самой, казалось бы, строгой стратиграфии в работах даже наиболее видных археологов Средней Азии.

У В. Л. Вяткина даты смещались на несколько тысячелетий (псевдотрипольская керамика), у Г. В. Григорьева и В. А. Шишкина (Тали барзу, Келес, Варахша) на четыре-пять столетий. Стилистический анализ? А даже у крупнейшего знатока античности К. В. Тревер большинство произведений, отнесенных к греко-бактрийской торевтике, перекочевало в другие эпохи, отдаленные от Греко-Бактрии во времени до десяти веков (чаша со свадебной сценой и др.). Можно предполагать, что крушения ждет часть рабочих гипотез, высказанных и нами в «Истории искусств Узбекистана». И все же мы остаемся при мысли, что изучение художественной культуры народов Средней Азии, как памятников вещественных, было и остается уделом археологии, но что история художественных идей требует собственных методов и ее задача раскрыть источник этих идей в мире человеческих чувствований.

В Исторической энциклопедии можно прочесть, что археология изучает вещественные памятники, в том числе и памятники искусства, как источники объективные, но не письменность, так как последняя — источник субъективный. Но и произведения искусства, если их не сводить к предметному инвентарю и исторической документации,— источник тоже субъективный. И только потому и художественный, что источник этот несет в себе поток идей, пропущенных через человеческое сознание, чувства и эмоции, чаще обобщенные в своем выражении, ставшие носителем эстетического идеала времени и неповторимости гения художника.

Но обратимся к главным узловым вопросам, на которые, в свете высказанных соображений, хотелось бы обратить внимание историков искусства Средней Азии.

50 лет изысканий советских исследователей в Средней Азии привели к открытию, помимо большого числа памятников искусства разных эпох, к выявлению ряда художественных культур большого исторического охвата времени и территории. Это, прежде всего, памятники древнего искусства восточной части Парфии и Индосреднеазиатского государства Кушан (южные районы Туркменистана, Узбекистана, Таджикистана по преимуществу), затем богатейшая культура древнего Хорезма, близко соприкасавшегося со степными культурами сако-скифских племен.

Менее изученной оказалась культура древнего Согда (долины Зеравшана и Кашкадарьи), сохранявшая свои вековые традиции, но в античный период находившаяся, видимо, в тесном общении с культурами, соседствовавшими с ним как с севера, так и юга.

Индосреднеазиатская империя Кушан (II в. до н. э. — IV в. н. э.) сыграла большую роль в исторических судьбах Среднего Востока. То, что мы именуем кушанским искусством, составляет конгломерат ряда античных школ и стилей, возникавших и исчезавших на протяжении первых трех веков н. э. на территории северной Индии, Пакистана, Афганистана, Таджикистана и южных районов Узбекистана. Сако-скифский звериный стиль полукочевых народов сталкивается в нем с древним искусством Индии (Санчи, Амаравати, Матхура). Римское воздействие (Гандхара) соседствует с влиянием искусства

восточного эллинизма (Халчаян, Дальверзин, Топрак-кала). Приемы индийской и эллинистической живописи и скульптуры, торевтики и коропластики как бы накладываются на сюжеты, темы, типы людей и костюмы, взятые из жизни царства Кушан. Местная подоснова этого искусства брала, в конечном счете, верх. В Бактрии, Согде, Хорезме она являла собой тот самый «восточный эллинизм», истоки которого мы обычно ищем в ареале греческого искусства. Отрадно, что и в римское время Средняя Азия, сохраняя в искусстве черты эллинизма, уклоняется от черствой трезвости римских наставников. Местное античное искусство Средней Азии имело слишком прочные основы, чтобы стать отраслью искусств, воздействовавших на него извне — будь то «гандхарское» искусство юга или поздний «звериный стиль» кочевых и полукочевых племен севера и северо-востока.

Художественная культура среднеазиатской античности не была плодом изоляции народов Средней Азии. Она и не побочная ветвь греко-римского, индийского или сако-скифского древа. Оригинальность ее проявления как плода местной древней цивилизации не стоит в противоречии с тем, что искусство это, отвергнув греческие и римские образцы, поднялось на уровень общий для всего эллинистического Востока, связи с которым оплодотворяли творчество местных мастеров.

Обобщая, можно сказать, что местное античное искусство представляло собой сложный сплав элементов древнесогдийского, бактрийского, древнеиранского и сако-скифского искусства. Сплав этот прошел через горнило восточного эллинизма, не изменив своих собственных качеств. Римское влияние коснулось его поверхностно, не проникая в его толщу.

Искусство Средней Азии, достигнув в древности своего зенита в эпоху Кушан, с гибелью древних государств не исчезло. Оно вошло в искусство раннего средневековья как образец, вызывавший сперва подражания, а затем и как питательная среда, на почве которой поднялись ростки нового искусства, отвечавшего содержанию жизни феодального общества поры раннего средневековья.

В Средней Азии искусство средних веков охватывает три эпохи: раннее средневековье (V—X вв.), зрелое средневековье (XI—XVII вв.) и позднее средневековье (XVIII—XIX вв.) Каждая из них имеет свои этапы. Обобщая, можно сказать, что искусство раннего средневековья заключает здесь два этапа: V—VIII и IX—X веков.

В V—VIII века в Средней Азии складывается новый общественный строй, обновляется состав населения, меняется письменность (раньше у кушан — на основе греческой графики; теперь у тюрко-согдийцев — арамейской). По-иному развивается духовная жизнь, а с ней и художественная культура общества.

Искусство раннего средневековья концентрировалось в старых культурных центрах (Согд, Хорезм, Тохаристан, Фергана и Хорасан). На территории среднеазиатского междуречья особо важную роль играло искусство Согда. В кругу проблем согдийского искусства следует выдвинуть три главных вопроса. Его отношение к античности. Его собственное содержание, ико-

нография и стиль. Его отношение к искусству сасанидского Ирана и ареал их общего распространения. Местное античное искусство передало согдийскому искусству VI—VIII веков ряд иконографических образов, созданных в древности на почве «восточного эллинизма». Вместе с ними был усвоен и ряд образов собственно кушанских, не эллинских, в определенном смысле «варварских», то есть связанных с древневосточными земледельческими и степными культурами, область которых распространялась издавна от крайних форпостов эллинизма далеко к северу и востоку. Тем не менее согдийское искусство VI—VIII веков было в целом явлением, во многом самостоятельным и новым.

Главная линия развития культуры раннего средневековья проявила себя в искусстве идеализирующем, феодально-светском. Но не было произведений чисто феодальных и чисто народных. Росписи Балалык-тепе, Варахши, Пенджикента и Самарканда VI—VIII веков были полем борьбы той и другой тенденции. В конечном счете брала верх тенденция феодально-светской живописи. Разнонаправленные силы складывались в одну равнодействующую. Она воспринималась как итог этих сил, то есть как одно целое.

Искусство Согда играло активную созидательную роль. Оно отобрало из античного наследия все, что могло найти свое продолжение в культуре феодального общества, перелицевало старые религиозные идеи на новый полусветский лад и, отбросив гипноз индо-буддийского и греко-римского искусства, обрело черты самостоятельного художественного направления.

В искусстве Согда нашли свое отражение религиозные идеи времени, но еще больше художественные вкусы общества в целом. Народные представления о стихийных силах природы и кодекс морали жрецов дополняли друг друга. Почитание огня, света, воды, земли имело культовый, но также и нравственный смысл. Правоверные были призваны защищать добро и попирать зло. Той же цели, нравственной и общественной, служило и искусство.

В кругу идей этого искусства на заре средневековья оказались Бактрия-Тохаристан, Согд и Хорезм. Но стиль согдийского искусства в сравнении с иранским эпохи сасанидов менее параден и скорее, по-эллинистически, эмоционален. Это не был «ионийско-восточный стиль», искусственно сконструированный М. Ростовцевым для объяснения эволюции стиля степных сарматских царств, но прежде всего стиль, вызванный к жизни расцветом в Средней Азии местных художественных школ, практически независимых от придворного искусства шахиншахов.

Настенные росписи Согда V—VIII веков были творениями эпического и житийного жанра по преимуществу. В буддийских храмах преобладали канонические формы. Но и они оставляли место образам, почерпнутым из светской жизни, в том числе и народной.

Художественное предание было главным содержанием согдийского искусства. Героический эпос и притчи занимают в живописи Варахши, Пенджикента и Самарканда едва ли не главное место. Почти каждая употребляемая в быту вещь,

исключая грубую утварь, о чем-то повествует. Кажется, что рассказывать, показывать, изображать в лицах предания старины, повести и басни стало главной потребностью искусства. Притом нельзя сказать, что главным стремлением было украшать что-то: это была скорее потребность запечатлеть определенные поэтические образы и символы, владевшие воображением мастера. Его увлекает игра поэтических образов, еще только вырвавшихся из пут религиозной символики. Художник погружается в пестрый мир сказаний и с огромным воодушевлением складывает законченные, как рифмованные строки, художественные формы. Художник повествует о жизни не путем живого наблюдения природы и быта; он усердно рассказывает как бы со слов певца или сказителя.

Не отсюда ли и та своеобразная, впечатляющая условность стиля, которая сопровождается в конце античности и в раннем средневековье ростом декоративности искусства? Но чем вызвана была эта всеобщая тяга к декоративности стиля? Вспомним, что еще настенная живопись поздней античности обнаруживала пристрастие к мистериальным сценам. Это придавало изображению как бы преднамеренную условность. Сцены на темы драм Эврипида на позднеантичном серебре Востока не иллюстрация, а зрелище. Сцена похорон Сиявуша (?) в росписи Пенджикента или сцены погребального обряда на оссуарии из Хорезма — это тоже зрелище. Росписи из Балалык-тепе изображают сцену из новеллы, которая вошла позже в состав Шах-намэ. Тому подтверждение и некоторые росписи Пенджикента из цикла Рустемиады. Росписи Варахши имеют своим сюжетом тоже эпос с элементами театрализации, «показа» или игры.

Свадебный кортеж, или шествие послов Чаганиана, несущих дары правителю Самарканда, представленные в росписях VIII века, открытых на Афрасиабе, — это не исторические хроники. Они имеют значение художественное по преимуществу. Согдийское искусство брало свои сюжеты не с натуры и создавало не слепок реальной жизни, а скорее ее вторичный образ, уже отраженный сперва в литературе, музыке, театре.

Согдийское искусство избегало круглой скульптуры, держалось стены, и пространственные планы живописи превратило в яркие и нарядные кулисы.

Все это находит свое объяснение в возросшей роли народного искусства. Вся культура средних веков была, в сравнении с искусством античных городов, более народной. Она имела своим истоком широкий круг художественных идей и вкусов, сложившихся в самых низах феодального общества и поднятых на уровень высокого мастерства. Небольшие феодальные владения выдвинули из своей среды мастеров, заложивших основы средневековых художественных школ и стилей. Согдийское искусство обрело собственную почву и потому в исторически кратчайшие сроки оно заняло одно из ведущих мест. На протяжении ряда веков его собственный ареал распространился через районы согдийской колонизации далеко на север и на Восток (до Урала, Сибири и в глубь Китая). Согдийское искусство обнаружило общие точки схода с искусством сасанидского Ирана. В едином с ним потоке оно простерло свое влия-

ние далеко на запад, вплоть до романского искусства и крайнего севера Европы. Через Византию и Кавказ так называемое «сасанидское искусство» Средней Азии и Ирана проникало и в южнорусские степи, в среду восточных славян, в Приазовье, Волго-Камье и опять же на Урал, где смыкалось с воздействием искусства, исходившего непосредственно из Средней Азии.

Согдийское искусство не исчезло бесследно. Оно вошло в искусство Средней Азии последующих веков. Идолы погибали вместе с потерей веры, но художественное воображение не истощалось. Оно основывалось на признанных обществом идеалах физической и нравственной красоты, его понятиях добра и порока. Часто исследователи упускали это из виду, полагая, что старое искусство гибнет вместе с изжившей себя религией. И только длительные наблюдения показали, что согдийское искусство продолжало жить и в первые века ислама. Оно изменяло свои формы и приспосабливалось к новым условиям быта, культуры, диктата новой веры. В перечне выдвинутых проблем согдийское искусство обозначим, таким образом, цифрой два.

В IX—X веках (вслед за арабским завоеванием и окончательным утверждением ислама) происходит сближение искусства Средней Азии с искусством народов арабских стран.

Искусство Средней Азии IX—X веков было последней вспышкой древних культур — согдийской, тохаристанской, хорасанской, хорезмийской, ферганской. В нем старое согдийское искусство как бы загорелось ярким светом, прежде чем погаснуть. Искусство этой эпохи утратило связь с мифологией и все реже обращалось к эпосу. На первый план выдвинулся, на наш взгляд, изобразительный фольклор. Он охватил все виды архитектурного декора и бытовой вещи.

Посудная керамика Мавераннахра IX—X веков дает ключ к истокам народной традиции. Изобразительный фольклор стал своеобразной энциклопедией народной жизни. В нем мы найдем остатки мифологии и преображенный эпос, культ предков и анимизм, космогонию и философские учения эпохи. В изобразительном фольклоре IX—X веков особенно свеж и ярок узор, в котором читаются наследие восточного эллинизма, собственная классика и ростки нового искусства.

Быть может, анализ архитектурных форм памятников IX—X веков и обнаружит нам, с наибольшей доказательностью, историческую преемственность античности и средневековья на местной почве. Но эта преемственность касалась, очевидно, точных наук по преимуществу. Имело место возрождение широкого круга идей также и в области философии; не было только подражания античности, ее духовной жизни в искусстве. «Что нам в иссохшем греческом ручье?» — взывал поэт X века.

Изучение народных основ искусства IX—X веков в его отношении к традиции и формирование собственного художественного идеала средневековья — такова очередная проблема, взывающая ко вниманию.

В XI—XIII веках Средняя Азия стоит в ряду самых передовых цивилизаций Востока и Запада. Окончательно склады-

вается новый стиль искусства. Он охватывает вскоре весь Средний и Ближний Восток.

Новый стиль не имел строго определенной отправной точки. Он вырастал повсюду, где созревала для него почва.

Формирование его шло во многих областях мусульманского мира длительно и неравномерно, захватив отчасти и христианский Восток. Открытие мавзолея Араб-ата, строго датируемого 977—978 годами, еще раз подтвердило, что начало нового стиля Мавераннахра лежит еще в последней четверти X века.

Купольный зал с резным штуком IX—X веков, вскрытие которого было начато на Афрасиабе И. Ахраровым в 1965 году и исследование которого завершено нами сообща в 1967 году, дал особенно выразительную картину архитектурного интерьера времен Саманидов. Его органическая связь с согдийским наследием выявлена сейчас с полной определенностью. Значит, новый стиль возник не вследствие появления в XI веке очередной волны кочевников-тюрков (как и раньше — местная античность не была вызвана появлением юечжей-кушан), а по причинам, прежде всего, внутренней жизни общества.

Нельзя не сожалеть, что вклад степных народов, в том числе и тюркских, в культурную жизнь городов, в художественное ремесло и архитектуру длительное время не изучался.

«Сельджукская проблема», как и проблема «кушанская», решается, на наш взгляд, примерно одинаково. Городская культура всегда была синтезом культур, сложившихся исторически и географически в ходе взаимодействия земледельческих районов с кочевой и полукочевой степью, ее обитателями иранского, тюркского или иного корня. Именно в XI веке староузбекское и таджикское искусство составляло одно плотное целое. Задача дня, как нам представляется, и состоит в том, чтобы искусство каждого народа предстало в полноте своих слагаемых. История искусств должна выяснить, чем располагали ягма, карлуки, сельджуки в области прикладного искусства у себя на родине, в степных кочевьях и что они внесли в городское ремесло XI—XIII веков Среднего и Ближнего Востока. Развернутого ответа на этот вопрос пока не дано.

Сложение нового стиля средневековья и вклад в него ираноязычных и тюркоязычных народностей — такова очередная из проблем истории многонационального искусства народов Средней Азии.

В XIV—XV веках искусство Средней Азии продолжает свое развитие, оборванное нашествием монголов и вызванным им разорением.

Изучение прогрессивных течений в общественной мысли конца XIV—XV веков привело исследователей к постановке проблемы «Восточного Ренессанса» вообще и таджико-узбекского Ренессанса, в частности. Существо ее, как нам кажется, не в том, чтобы принять или не принять термин Восточный Ренессанс или Восточное Возрождение. Гуманизм в Средней Азии прямой связи ни с греко-римской, ни с местной античностью в XIV—XV веках не имел и в этом отношении ничего не «возрождал». Можно ли переносить понятие Возрождение на любые этапы взлета гуманизма в обществе? Очевидно, нет.

Само понятие Возрождения утратило бы при этом свой конкретно-исторический смысл. Стилистическое сравнение разных «Возрождений» в искусстве Запада и Востока отпадает (результаты повсюду несхожие и в принципе даже несовместимые). Остается сравнение чисто типологическое.

Действительно, Возрождение в Италии, Средней Азии, Русское Возрождение, Армянское Возрождение, Грузинское Возрождение (или Ренессанс) — все это явления типологически одного порядка. В одном с ними ряду стояла, безусловно, и художественная культура эпохи Улугбека и Навои. Хотелось бы, однако, предостеречь от увлечений параллелями. Нет никакой надобности уравнивать разные типы Возрождения между собой, с тем чтобы изыскивать чистую эссенцию Ренессанса. Такой эссенции не было и нет. История всегда конкретна. Общая логика развития близких между собой художественных идей и форм раскрывается наилучшим образом в анализе материальной культуры эпохи и фактах ее духовного на месте преломления.

В пору своего расцвета все виды пространственных, пластических, изобразительных искусств, а также поэзия, музыка, танец составляли нечто, дополняющее друг друга и проникающее взаимно. Правильнее сказать, что каждое иэ искусств было синтетическим. Цементирующую роль играли общие художественные идеи века. Они побуждали все искусства к поискам целостного выражения. Цеховой строй способствовал самоопределению искусств и выработке правил и систем.

Было бы интересно проследить, как одни и те же идеи пронизывают теоретические трактаты о ритмах и рифмах, музыке и стихосложении, каллиграфии и орнаменте у Сайбака, Сайфи Бухари, Камалиддина Хусейни, Джами, Бабура, Хилали, Давлат шаха Самарканди, Кази Ахмеда и Гиясседина Каши.

Каждый вид искусства стремился к системе. В поэзии существовала система аруз, в музыке — ктаби ал даур — система ритмических кругов и ладовая система. Основу поэтики составляла «наука о стихотворных фигурах». Основу музыки — «Наука о ритмических кругах». Учение о двенадцати ритмических кругах — макомах Ал-Хусейни (XV в.) изображает графически; каждый маком в виде круга, разделенного на части, соединенные хордами, обозначающими интервалы, слева направо. Схема эта раскрывает ладовую систему макомов и образование из них других гамм и звукорядов.

Между музыкой, орнаментом и цветовой палитрой художника существовала внутренняя связь. Иногда она приобретала форму символики. Так, макомы исполнялись на фоне красочных занавесей или в семи разноцветных комнатах. «Ирак» (название макома) исполнялся на фоне белой занавеси, «Бузрук» — красной, «Ушшак» и «Рост» — темно-желтой. По другим сведениям «Рост» вообще соответствует красному цвету, «Ирак» — бирюзовому, «Бузрук» — золотистому, «Наво» — цвету сандала или серому, «Чоргох» — белому. В. А. Успенский заподозрил даже, что в цветах мозаик и майолик на памятниках архитектуры эпохи Тимуридов отражены определенные аккорды и хроматические сочетания. Аналогия слишком формальная, но не беспочвенная. Строй художественных представ-

лений и образов здесь, действительно, един — в архитектуре, в поэзии, в музыке и изобразительном искусстве эпохи.

Эстетическое осмысление «цветника жизни» у поэтов Хорезми, Худжанди, Сайфи Сарои, Дурбека, Мавляна Лютфи и самого Алишера Навои близки восточной миниатюре, несомненно.

Как всякое живое творчество, изобразительное искусство не укладывалось в систему, хотя и учитывало ее наставления.

Восточная миниатюра выросла как плод национальной жизни. Это позволило ей выработать собственную поэтическую формулу, которая охватывала жизнь своей эпохи в обширном значении этого слова, обнимающего собой весь мир, физический и нравственный.

Говорят, что восточная миниатюра — искусство условное. Но отнимите у восточной миниатюры условность ее стиля и вы не только не приблизите ее к воображаемому абсолюту реализма, но лишите ее самой жизни, а с ней и художественной ценности миниатюры как искусства.

Там, где искусство отвечает духовному строю эмоций современников, характеру их интеллектуальной жизни (на данном этапе их исторического бытия), оно, несмотря на все условности или, вернее, благодаря им, возбуждает самые живые впечатления.

Разве не очевидно огромное воздействие восточной миниатюры на ее современников, которым, судя по свидетельствам Хондемира, Восыфи, Кази Ахмеда и др., она казалась воплощением реальной жизни, ее благозвучным движением. Да и нас не может не восхищать правдивое ощущение бытия, исполненное тонких настроений — то тихой грусти, то кипучего труда или жаркой атмосферы неистового сражения (илл. 22—24).

Среднеазиатская миниатюра XV—XVII веков, как и прикладное искусство той же эпохи, — результат большой, многовековой шлифовки сюжетов и форм; да и сами литературные и фольклорные произведения, из которых были взяты многие темы, сюжеты, мотивы, были результатом их многократной поэтической интерпретации. Изобразительное искусство являло собой самый сокрушительный удар по религиозным догмам, какой только был доступен искусству. Подобно тому, как древние греки разрушали богов искусством ваятеля («молотком Гефеста»), так и средневековый художник, утверждая человеческие образы и чувства, сокрушал богословское учение, признававшее единственным творцом и источником переживаний — всемогущего бога.

> Страсть к искусству дошла до такой степени, что если бы
> то не было признаком неверия,
> Я поклонился бы тебе (искусству) и говорил: «это — мой бог»!
> (Кази Ахмед).

Искусство миниатюры было страстным утверждением поэзии жизни. Радостное, светлое восприятие мира художником проявлялось с равным вдохновением в темах сказочно-героических, исторических, придворно-бытовых, почти жанровых.

В нем — решительный отказ от приземленного бытописания, как недостойного искусства. А вместе с тем и глубокое, но чисто поэтическое, иногда в форме иносказаний, погружение в уклад жизни со стороны ее социальной, сословной яркости, пестроты и почти этнографически точной достоверности во всем, что касается правил и норм общественной жизни, прав и привилегий отдельных лиц и общественных групп.

Ритмы и колорит стали вторым содержанием миниатюры. Здесь возможно сравнение только с песней, у которой кроме слов есть мелодия, но как песня понятна и без слов, так и миниатюра способна производить глубочайшее впечатление даже на тех, кто, не читая текста рукописи и не зная, что означает изображаемая сцена, воспринимает ее в целом.

В данном случае миниатюра проявляет качества и внеизобразительные. Этим она похожа на орнамент, который вообще стоит на грани изобразительных и неизобразительных задач, удовлетворяя те и другие. Но, по существу, миниатюра использует орнамент как бы сверх программы или в порядке расширения сферы своего действия. Все натуралистически-повседневное восточной миниатюре, как и орнаменту, противопоказано.

Каждая миниатюра в сравнении с другими, написанными на ту же тему, современником или в прошлом, раскрывает процессы, протекавшие в глубинах сознания, а не на видимой всем поверхности. Она, как предмет духовного потребления, сама создает зрителя, является воспитателем вкусов, на которые работают новые поколения художников.

Говорят, что миниатюра удовлетворяла тщеславие аристократов, она продукт меценатства. Да, но концентрация художественных ценностей, предметов искусства позволяла сопоставлять вещи, сравнивать их и оценивать, разбирать на меджлисах с участием лиц, представлявших высший авторитет в изящных искусствах. Миниатюра в этом отношении продукт не только художника, но и общественного мнения, к которому художник прислушивался и на которое он работал.

Выражая гуманистические идеи, она несла в себе моральные ценности, еще не обособившиеся в отдельной человеческой личности.

Как бы ни решалась, в конечном счете, проблема Ренессанса как явления культуры специфически западной или мировой, обычное представление о глубоком сне Востока падает, когда мы узнаем, что и после XV века развитие искусств продолжалось, хотя первенство и перешло на Запад. Притом художественная культура эпохи Улугбека и Навои остается неоценимым вкладом Востока в ту широкую полосу гуманистических течений, которая охватила в близкие между собой века едва ли не весь Старый свет — от берегов Тихого океана и до Атлантического.

Окидывая общим взором круг выдвинутых выше проблем, мы приходим к заключению об актуальности тех из вопросов, с какими жизнь сталкивает нас и сегодня. Это, прежде всего, вопрос о преемственности культур в переломные эпохи. Исто-

рически это выглядит как отношение искусства раннего средневековья к античному наследию, искусства зрелого средневековья к искусству раннего средневековья и античности, искусства позднего средневековья к искусству ему предшествовавших этапов. В конечном счете, это и вопрос об отношении передового искусства современности, советского многонационального искусства, к многонациональному наследию народов Средней Азии и о месте этого наследия в мировом искусстве.

Особое значение приобретает при том вопрос о средствах выражения идей эпохи. Весь ход истории искусства Средней Азии позволяет утверждать, что средства эти не были привнесены извне в готовом к употреблению виде. Они лежат в основе самого метода мышления художника, будучи заключены в его мировоззрении и художественном опыте.

Для истории искусств критерий оценки искусства прошлого также остается узловым. История искусств вершит отбор художественного от нехудожественного, исходя из объективных качеств самого произведения. Она подвергает анализу заключенные в нем художественные идеи с точки зрения их соответствия жизни общества на уровне мировоззрения и форм мышления самой эпохи. Она исходит из убедительности отношения художника к миру окружавших его вещей и идей, глубины понимания им всей красочности социального бытия, чувств и вкусов современного ему общества. Она применяет критерий исторический и критерий художественный. Если произведение художника, говоря словами Белинского, не выдерживает критики художественной, оно не заслуживает и критики исторической, ибо лишается ценности для общества. И лишь сообща они оба, критика художественная и критика историческая (общественная, гражданская), раскрывают истинную ценность творений прошлого — их значимость для истории искусств и для наших дней.

Не будем сокрушаться, что эстетическая ценность искусства остается при этом раскрытой не до конца, как будто оно всегда приберегает нечто не понятое и не познанное для будущих поколений. Тайна эстетической ценности искусства прошлого раскрывается в свете общественных наук все больше и больше. Луч знаний проникает в нее то с одной, то с другой стороны. Но никогда познание искусства не будет исчерпано полностью. Пожалуй, и хорошо (мы повторим слова Н. Г. Чернышевского), что произведения искусства уносят тайну своей власти над нами с собой: «Фантастичны сожаления о том, что прекрасное явление исчезает, — оно исчезает, исполнив свое дело, доставив столько эстетического наслаждения, сколько мог вместить нынешний день; завтра будет новый день, с новыми потребностями, и только новое прекрасное может удовлетворить их». И разве не в том и состоит назначение истории искусств, чтобы, вороша память поколений, извлекать лучшие плоды человеческого гения и тем множить нескончаемую радость переживания, доставляемую людям вдумчивым рассмотрением великих творений прошлого.

СОГДИЙСКАЯ ЖИВОПИСЬ

Древнее согдийское искусство своим открытием обязано археологическим работам, которые ведутся в Узбекской и Таджикской ССР на протяжении последних тридцати лет.

Как явление искусства согдийская живопись еще не получила достаточно полного освещения. Это побуждает обратиться к вопросу о художественном значении живописи Пенджикента, Самарканда и Варахши (бассейн р. Зеравшан).

Уже сейчас можно сказать, что роль искусства в жизни согдийского общества была огромна. Монументальная живопись покрывала один дворцовый зал за другим, от пола или пристенной лежанки (суфы) до потолка или свода. Фигурные сцены располагались ярусами, напоминая художественные ткани, развешанные по стене, одна полоса над другой. В углах помещения они примыкали друг к другу или же свободно переходили на новую плоскость. Примером тому «Красный зал» Варахши. Но были и такие росписи, где отдельные ярусы не были строго расчленены. В Самарканде ярусы уступают место живописным планам, причем дальний план изображается выше, ближний — ниже. Роспись по ярусам предполагала в каждом ярусе условную землю, на которую ступают фигуры. В Варахше роль «земли» исполняла разделительная линия между ярусами. Роспись планами позволяла плотному фону стены принимать на себя функции «земли». Этим как бы предрешался принцип позднейших средневековых миниатюр.

Главными сюжетами дошедших до нас росписей в Варахше были сцены сражений (Красный зал) и сцены дворцовой жизни (Восточный зал).

В Пенджикенте мы находим большое разнообразие сюжетов из дворцовой жизни по преимуществу, с включением мотивов преданий и апокрифов (своего рода «житий»), повествующих о подвигах легендарных героев, сражениях, которые они вели с существами, олицетворявшими враждебные силы и пороки.

Поединки, процессии, подношения даров, пиршества и жертвоприношения, игры и танцы, сцены музицирования составляют здесь широкий круг тем светской жизни. Реже изображались божества; включались и мотивы каких-то сказов и, возможно, басен.

Все эти сцены дают много ценного для истории костюма, тканей, посуды, утвари, для изучения ремесел, этнических типов населения и т. д. Но попытаемся взглянуть на эти росписи как на произведения искусства, раскрыть художественный метод, на основе которого они были созданы.

В согдийской живописи сказался определенный общественный идеал, подсказанный жизнью знати, ее толкованием рыцарской доблести и долга. Но в ней нашли выражение и общенародные взгляды и представления. Мысли и чувства людей были тогда захвачены учением о борьбе сил добра и зла в природе и обществе. Это учение, некогда связанное с развитием первобытных верований и родо-племенных культов, переросло на Востоке в проблему нравственно-этическую и эстетическую. В согдийской живописи VI—VIII веков утверждается красота как мерило нравственности и благородства. Эстетическое чувство в согдийской живописи берет верх над религиозным переживанием.

Согдийская живопись выросла из художественного ремесла и навеяна его образами. Абсолютная верность художественной детали сочетается в ней с великолепным обобщением форм. В рисунке нет ничего приблизительного и запутанного, во всем поразительная ясность.

Феодальный этикет играл в жизни и в искусстве большую роль. Даже вонзая копье в пасть напавшего на него зверя, герой сохраняет в росписях Варахши невозмутимость лица и изящество позы.

Каждый эстетический идеал имеет свои нормы. Для согдийской живописи укрощение душевного порыва было такой же нормой, как для искусства позднего Возрождения и барокко на Западе неукротимый взрыв человеческих страстей.

Согдийская живопись не ставила задачи выражать сложные оттенки чувства. Ее эстетический идеал этого не требовал.

Характер личности, ее собственные чувства, эмоции не могли быть проблемой дня. Едва пробуждаясь, они тут же стирались показом прежде всего типических черт племени, сословия, положения изображаемых персон и обстоятельств, диктуемых сюжетом.

Еще Древний Восток сделал этикет мерилом поведения. Эпоха эллинизма сломала условности старого этикета. Раннефеодальное общество обновило старый восточный этикет и выработало новый. Жесты, позы получили не только «магическое», но и более широкое значение. Они обрели общепринятый смысл и значение, для нас уже частью утраченные. Здесь прямая аналогия со старинными танцами, сложный язык которых, насыщенный эмоциональным переживанием, кажется нам во многом загадочным и непонятным, но как восточные арабески нельзя свести к начертательной геометрии, так и содержание согдийского искусства не сводится к нормам дворцового этикета. Согдийская живопись неравнодушна к радостям и страданиям человека, его страстям, только форма их выражения оставалась скованной обычаями отцов и правилами хорошего тона.

В сравнении с официальным придворным искусством сасанидского Ирана (его наскальными рельефами) согдийская

живопись стоит несравненно ближе к жизни, ее простым, почти бытовым сценам. Здесь неуместно говорить о гуманизме, еще не созревшем и сложившемся позднее. Однако и в VI—VIII веках образ человека приобретает внутреннюю значительность. Головы всадников на южной стене самаркандских росписей почти портретны по рисунку. Такого реалистического показа человека не знало искусство Сасанидов с его идеализирующим культом «царя царей». Этим согдийская живопись как бы предвосхитила своеобразие миниатюр Средней Азии позднейших эпох.

В согдийской живописи нет лицезрения природы, нет пейзажа. Нет изображения событий, рассказанных под живым впечатлением очевидца. А ведь согдийские художники владели тростниковым пером (калямом) и кистью вполне свободно. Все определялось эстетическим идеалом, который исключал собственные эмоции художника.

В VI—VIII веках художники еще могли видеть памятники античного искусства воочию. Однако согдийские художники предпочитали сцены современной им дворцовой жизни, преломленной через эпическое обобщение. Это закономерно. Легендарно-историческое повествование из жизни знати было насыщено образами современников. Даже библейские притчи, известные на всем Востоке, разыгрывались в костюмах героев раннего средневековья. Мифы же, рисующие древних богов, больше не волновали, они ушли из жизни. Отсюда проистекала и ломка античного сюжета, строя его образов. Возникали поиски новых средств изобразительности.

В согдийской живописи композиция играет исключительно важную роль. Ее задачи не формальны. Она осмысливает сюжет в согласии со всем строем его образов. При кажущемся разнообразии приемы композиции ограничены. Неподвижные фигуры даны в профиль, в три четверти и анфас. Преобладают комбинации этих положений: туловище — в три четверти, но голова — в профиль или голова — в три четверти, ноги — в профиль, плечи — анфас. Если фигуры изображаются в движении, то корпус обычно остается прямым, часто уравновешенным положением рук, согнутых в локтях. Но при стрельбе из лука, например, корпус дается наклонным. Если перед художником стояла задача изобразить человека, сидящего, поджав ноги, то сомкнутые пятками ноги рисовались ромбом, как бы сверху.

Ракурсы в собственном смысле этого слова все же встречаются, например, в положении юноши, сидящего на подвернутой ноге (Пенджикент). Шея, как правило, пряма и неподвижна; голова принимает то или иное положение наклона (вперед, вверх, вниз, набок), поворачиваясь, как на шарнире. Исключения не часты, но имеются, например, в пенджикентской сцене оплакивания Сиявуша, где склоненная над ним голова изображена вполне естественно.

Превосходно писали согдийские мастера кисти рук, хорошо передавая в них большую гамму чувств. В росписях Пенджикента онемелые пальцы рук связанного пленника столь же выразительны, как и жеманный жест руки танцовщицы или поникшая кисть руки поверженного бойца.

Самые живые, свободные и непосредственные рисунки представлены в небольших бытовых сценках, составляющих как бы дополнение к большим картинам.

Некоторые приемы реалистической трактовки форм можно относить за счет традиций позднеантичного искусства, знавшего начало линейной перспективы и ракурс. Но основная задача заключалась в утверждении и развитии принципов двухмерной композиции. Эта задача и была разрешена согдийскими живописцами как задача новая и на определенном этапе для декоративного искусства прогрессивная.

Задержим свое внимание на одной из интереснейших росписей. Я имею в виду сцену, известную как «игра в нарды» (Пенджикент), где действие переносится в пределах яруса как бы из кадра в кадр.

Два главных персонажа сидят за игральной доской, при этом присутствуют еще двое. Но только ли дело в том, что они играют в нарды? Нет ли здесь характерного приема восточных сказок, когда одна фабула служит как бы оболочкой, в которой скрывается другая?

Эту сцену можно понять так. Царь-маг (за плечами у него пламя) испрашивает у своего бородатого партнера, может ли он свершить чудо. Показывая себе пальцем в рот и как бы готовясь произнести волшебное слово, старец этот (жрец или факир) требует внимания. Его ассистент — юноша в красном, жестом открытой ладони, протянутой к волшебнику, как бы возвещает: смотрите, действие началось. Ноги волшебника уже опущены вниз, в поле нижнего кадра. Здесь снова появляется юноша в красном; лишь его голова и плечи рисуются на фоне верхнего кадра. Вниз «скользит» и царь со своим приближенным. Жрец стоит уже внизу. Он спокойно уставился на царя, невозмутимо, как факир, привычно исполнивший номер.

Конечно, и эта версия гадательна. Уже одно то, что и царь, и жрец, и юноша в красном предстают внизу в других костюмах и украшениях, усложняет задачу. Впрочем, быть может, для художника была важна не достоверность события, а возможность расцветить фигуры всеми цветами палитры. В рассказе о «чуде» он нашел повод нарушить единство времени и связать сцены по сюжету, единством действия.

Возникает вопрос: не входила ли фабула «чуда» в общую ткань еще не разгаданного повествования? Ярусом выше представлена сцена искушения юноши возлежащей дамой. Не имеем ли мы дело с некоей поэмой, в состав которой могли войти эпизоды типа «джатак»?

Нам кажется убедительным выдвинутое П. Ш. Захидовым предположение, что этой древней поэмой была «Юсуф и Зулейха» — вариант библейской легенды об Иосифе Прекрасном, а сцена «чуда» — только вставная новелла. Среди сюжетов согдийской живописи были, видимо, и жреческие апокрифы. Имелись и сцены мистерий.

Была ли согдийская живопись религиозной? Религия пронизывала все сферы жизни общества. Вместе с тем исторические источники говорят о веротерпимости, царившей в Согде. Он лежал за пределами господства официальной догматики иранского жречества. Маздеизм опирался в Согде на народные

культы. Это также сыграло свою роль в том, что согдийские искусство оставалось во власти символов и иносказаний местного народно-поэтического творчества.

Веротерпимость привела, видимо, к тому, что согдийское дворцовое искусство было, в основном, светским. Оно относилось терпимо к языческим сюжетам античного искусства и к полушаманским идолам, что видно, в частности, по составу согдийских терракот. Монументальные же росписи были верны традициям большого стиля. Художники не снисходили до уровня чисто народных суеверий и изображений архаического стиля. Они олицетворяли борьбу добра и зла в образах людей высокого нравственного сознания и благородства.

В сценах историко-легендарного и эпического содержания они прибегали к поэтической метафоре, например, голову героя венчали скальпом слона или льва, вепря или гепарда. Дьяволу же придаются черты женщины — полузмеи или дракона.

Изображения смешанных существ — полуптиц, полуживотных (вроде собако-птицы Сенмурва, грифонов, крылатых коней и козлов) — были унаследованы согдийскими мастерами от искусства Древнего Востока и восточного эллинизма. В живописи эти существа изображались различно. Так, в росписях Варахши грифон и дракон так же реальны, как и оседлавшие слонов витязи, на которых фантастические звери нападают с яростью живых существ. К этому обязывает жанр легенды. В других сценах дворцовой жизни (Пенджикент, Самарканд) они только присутствуют, застыв безмолвно кто с поднятой лапой, кто с распахнутыми крыльями или открытой пастью в качестве узорных украшений на тканях, головных уборах, в отделке жезлов, на сосудах и т. д. Они как бы удаляются из мира сказаний, их использует геральдика — искусство царственных и рыцарских эмблем.

Стилевое единство согдийской живописи VI—VIII веков складывается, таким образом, в результате взаимодействия многих сил. В выборе сюжетов, художественной манере, приемах живописи согдийских мастеров можно усмотреть ряд струй и направлений.

Струя восточного эллинизма в согдийском искусстве еще ясно ощутима. Она особенно наглядна в сценах с тритонами скульптурного рельефа в Пенджикенте и в незаконченном вскрытием зале на Афрасиабе, где намечается сцена с обнаженными фигурами среди клубящихся волн. Источник этой струи восходит к «морским» сценам в искусстве Гандхары и более широко — к восточно-римскому искусству. От других сцен местного содержания эту струю в согдийском искусстве отличает эмоциональность поэтического вдохновения, подсказанная многовековой культурной традицией восточного эллинизма.

Согдийское искусство развивалось во взаимодействии с ранневизантийским и ирано-сасанидским, отличаясь от того и другого в своем существе. У него были мотивы (особенно в узоре изображаемых в росписи тканей), общие с мотивами всего Переднего Востока. Но оно не брало эти мотивы извне. Они бытовали на вещах местного производства, на шелках, на

металлической посуде и переходили в настенную живопись как явление местной жизни.

Единство стиля не исключает разнообразия манер. Они сосуществуют. Так, в самаркандской росписи на южной стене преобладает более живописная трактовка, на западной — более графическая; на восточной обнаруживаются элементы пластики. Еще на первых порах изучения росписей Пенджикента П. И. Костров отмечал случаи подновления старых росписей в цветовом и тональном отношении. Старые росписи переписывались, вносились изменения, подчеркивающие их пластические или живописные качества. Здесь играл роль и почерк отдельных мастеров. Как всегда, новое пробивало себе дорогу не сразу. Брала верх то одна, то другая манера, пока не вырабатывалась новая система письма. Она поглощала приемы и средства старой.

В колорите согдийские живописцы сохраняют традиции восточной полихромии и декоративности цвета. В Варахше и в самаркандских росписях имеет место полутон. Он усиливает и объемность моделируемой рисунком формы. Заливка контура локальным цветом привела бы к полной потере объема. Согдийские живописцы не шли на это. Если предмет изображения, скажем, туловище зверя или лошади, требовал объема, желтый цвет заливки переходил по контуру через полутон к красному. Цвета избирались условно, например — синяя лошадь. Но великолепно очерченная голова лошади кажется пластичной благодаря моделирующему форму лошади рисунку и легкому высветлению ее губ и ноздрей. Ровная заливка образует силуэт. Но под заливкой проступают линии, моделирующие форму. Они выявляют внутреннюю структуру рисунка. Таким образом, согдийские живописцы совмещали плоскостную живопись с моделирующим рисунком и пластической формой.

Согдийские мастера стремились блеснуть изяществом фигур и тонкостью письма в изображении деталей.

В согдийских росписях перед нашим взором проходят образы большой впечатляющей силы. Типы юношей, девушек, стариков, людей разных званий и сословий множатся от одной росписи к другой. Они остры по характеристике. В них мы как бы «узнаем» лица, получившие признание в народном предании или произведении поэта.

Согдийская живопись наиболее близка современной ей монументальной живописи Индии (Аджанта, VII в.). В своем эстетическом идеале она напоминает древнеиндийские драмы Калидасы (ок. IV—V вв. н. э.). В пьесах-поэмах Калидасы соблюдаются единство действия и определенность чувства. Главное в них не само действие, а его осмысление. Древнеиндийская эстетика признавала семь чувств (rasa bhâva): любовь, печаль, гнев, героизм, страх, отвращение и очарование (или удивление).

Образы героев согдийской живописи укладываются примерно в те же типические состояния. Определенные правила диктовали, кто может быть героем сцены (только полубог, царственная особа или в крайнем случае знатный юноша). Физические и нравственные качества героини определялись двадцатью состояниями (аланкара).

События эпоса и легенды, приведенные в поэмах, воспроизводились множество раз и были в свое время хорошо известны. В их показе следовали методу «скрытого эффекта» или «второго содержания». Благодаря этому методу воспринимались и сюжет и одновременно сумма связанных с ним ассоциаций (метод поэзии дхвани).

Смысловая точность и вещественная конкретность, характерные для драм Калидасы, составляют также и черты стиля согдийской живописи. Поэзия «скрытого эффекта» — ее внутренняя черта. Народное сказание как бы спорит в согдийской живописи с брахманскими или другими легендами и низводит героя с небес на землю. Однако согдийская живопись, в отличие от искусства древней Индии, чужда принципу «внутреннего, замкнутого, эгоистического покоя», составлявшего основу «законам кармы». Согдийский художник ратовал за торжество добра как социальной и нравственной силы. Тема нравственных страданий не его тема. Согдийские художники находили источник нравственной силы и воодушевления в сценах, утверждавших собственный правопорядок местных независимых феодальных княжеств.

Узорные рисунки росписей Варахши, Пенджикента и Самарканда составляют одно целое, один мир образов, одну художественную культуру, одно искусство, верное вкусам одного общества. Как бы ни отличалась рука отдельных мастеров разного темперамента и одаренности, согдийский узор обнаруживает абсолютную зрелость исторически определившегося стиля. Ареал влияния согдийского искусства распространялся на Восточный Туркестан, северные районы Индии и на территорию современного Афганистана.

В росписях VI—VIII веков согдийская живопись себя не исчерпала. Ее конец падает на более позднее время — XIII век, когда калям и кисть стали, за редким исключением, достоянием орнаментального искусства и книжной миниатюры. Судя по живописи XI в. из Ляшкари-Базара в Афганистане, монументальная живопись в домонгольское время клонилась уже к упадку. Как нисходящая ветвь она была подрублена арабским завоеванием и торжеством ислама.

Подведем некоторые итоги.

В согдийских росписях получила оригинальное отражение эпоха, когда идеалам античного гуманизма на всем Востоке пришел конец. Согдийское искусство отвергло экстаз и экспрессию искусства христианского Востока. Оно выработало свой эстетический идеал и подчинило ему религиозное переживание. Согдийская живопись была во власти легенд и событий, часто фантастических, но борьба темных и светлых сил предстает в ней как тема народно-поэтическая, нравственно-этическая и эстетическая, а не церковная.

Сюжеты легендарно-исторические и символические, притчи и басни приведены в согдийской живописи как бы к общему знаменателю. Все они прочно связаны с местной исторической обстановкой и средой. Это делает согдийское искусство внутренне целостным и органичным.

Согдийская живопись — энциклопедия знаний, вкусов, морально-этических норм и эстетических идеалов одного из

крупнейших художественных и культурных центров раннего средневековья. Искусство согдийских мастеров отразило эпоху с ее народными, клерикальными и светскими идеалами, взятыми совокупно. Философский, религиозный и эстетический идеал в нем нераздельны.

Согдийская живопись была органично связана с архитектурой. Она синтетична, ибо включила в себя элементы различных видов искусств, а также широкий круг образов и тем, почерпнутых из поэзии и фольклора.

Согдийская живопись как тип и стиль искусства возникла на почве культуры древнего Востока и восточного эллинизма. Однако она развивалась в новой исторической обстановке. В своем развитии она исходила из собственных задач. В поисках решений сближалась с искусством то сасанидского Ирана, то буддийской Индии, то Китая эпохи Тан. В IX—XIII веках она повернула на путь искусства всего Переднего и Среднего Востока, особенно мусульманских стран.

Согдийская живопись — это искусство целостно выраженной художественной школы, одной из самых значительных в то время на просторах Азии.

Художественные достоинства работ этой школы до сих пор не утратили своего значения. Обаяние этого искусства — в светлом восприятии мира, в проникновенном лиризме и высокой поэтичности образов.

Хочется отметить еще одну черту согдийской живописи — звучность, яркость и музыкальность ее палитры.

Согдийская живопись говорит о той высокой художественной культуре, из которой выросла и средневековая книжная миниатюра. Украшению рукописей передала она присущее ей изящество рисунка, поэтичность и яркость народного колорита.

Узбекские и таджикские мастера последующих поколений сохранили этот колорит и донесли его в узоре народной орнаментики до наших дней.

По-моему, ремесло — величайшее искусство
«Кабус-намэ».
XI в.

Работать, ибо лучше по природе —
Работа и ад, чем рай и безделье.
Низами.
XII в.

ИСКУССТВО СРЕДНЕАЗИАТСКОГО МЕЖДУРЕЧЬЯ XI — НАЧАЛА XIII ВЕКА

В истории художественной культуры народов Средней Азии XI век отмечен развитием нового стиля искусств. Распространение его протекало сказочно быстро, охватив в XII веке весь Ближний Восток и Малую Азию, отчасти Кавказ и Крым. В начале XIII века катастрофа монгольского нашествия ослабила его развитие, но оборвать преемственность культур она не могла. Не будет преувеличением сказать, что и все последующее развитие искусства феодального средневековья на Востоке обязано этой поре своими многими определившимися в художественном ремесле чертами творчества.

В области социально-политической и культурной названный период характеризуется усилением тюркских элементов в составе местного населения; власть по всей Средней Азии переходит в руки тюркских династий.

Еще в бытность у власти Саманидов выходцу из рабов, тюрку Алп-Тегину, поднявшемуся до высот феодально-чиновничьей иерархии, удалось захватить Кабул и Газни (942). Вслед за тем другой молодой раб (гулям), Себук Тегин (977), и его сын Махмуд довершили начатое, создали государство Газневидов, получившее признание халифа. Заметную роль сыграл Махмуд Газневи (правил с 988 по 1030 г.), который под знаменем ислама обрушил на Индию семнадцать грабительских походов. Они дали ему колоссальные средства и для новых военных авантюр и для возведения силами местных мастеров прекрасных построек-дворцов, мечетей, медресе, украсивших его столицу Газни.

Тиранство и жадность Махмуда дополняли тщеславие и стремление к славе. Золото, серебро, драгоценные камни, лучшие ткани, слоны, толпы слуг и рабов придавали его двору исключительный эффект, для полноты которого не хватало поэтов, художников, ученых; но за этим дело не стало. Одних влекла в стольный город жажда наживы, других приводили насильно. Сюда был доставлен великий Абу Рейхан Бируни (973—1048); пришел в новоявленную столицу в поисках покровителя и обездоленный Фирдоуси (934 — ок. 1020 г.). Но там, где работали поэт-панегирист Унсури, прославленный витиеватостью стиля придворный историк Утби и написавший тридцатитомную историю газневидского государства Абул

Фазль Бейхаки, не нашлось места автору «Шах-намэ», воспевшему героическое прошлое отцов, подвиги старой знати — дихкан. Отвергнутый Махмудом, Фирдоуси должен был бежать из царства, где, казалось, так покровительствовали ученым, зодчим и художникам.

Приток мастеров в Газни сказался и на общем развитии архитектуры южных районов Средней Азии, в частности Хорасана и Тохаристана. Стены дворцов правоверных султанов украшали настенные картины. Кельи в медресе, сооруженном при соборной мечети Газни, были до потолка забиты книгами «по наукам, людей древних и новых»; они были свезены сюда, по словам Утби, из разграбленных областей Ирака и «местностей всех стран».

Концентрация богатств при дворе газневидских султанов не имела, однако, прочной экономической основы и была больше следствием целого ряда предшествовавших тому событий, развернувшихся в Мавераннахре и Хорезме.

Начало им было положено еще в конце X века образованием феодального государства Караханидов в районе Семиречья, Таласа и Сайрама с центром сперва в Баласагуне, а затем в Кашгаре. Входившие в это государство воинственные тюркские племена ягма, чикилей и карлуков двинулись на юг и, отбросив кордоны Саманидов, вступили в Бухару (992). Газневиды установили контакт с Караханидами, и это решило судьбу Саманидского государства, зажатого ими в тиски. В 999 году правитель Бухары был схвачен, ослеплен и низложен с престола. Владения Караханидов простерлись от Кашгара, где восседал главный правитель — великий хан (тамгачхан) до Аму-Дарьи. На местах власть была отдана удельным князьям караханидского дома (илекханам).

Наступательные действия тюркских племен, не утерявших прямых связей с миром кочевий, вызвали на первых порах определенный кризис в жизни среднеазиатских городов.

Однако тюркизация основных масс населения Мавераннахра в этот период была явлением не временным и преходящим; она имела важные последствия для культуры народов Средней Азии и других стран Среднего и Переднего Востока, более или менее затронутых тем же процессом.

Силы феодализма повсеместно крепли, и городская жизнь получила вскоре новые стимулы развития. Тюркская знать включилась в дела налогового управления и коммерции, став могучей социальной силой нового правопорядка. Тюркские династии достигли господства, используя противоречия, сложившиеся между народом и старой родовой аристократией, отстаивавшей упорно свои наследственные привилегии.

При первых Караханидах столицей Мавераннахра был Узгент — удел захватившего Бухару илекхана Насра. Позже этот удел непрестанно дробился: в Бухаре и Самарканде утвердились местные правители; Фергана также расчленилась на ряд уделов. Тем не менее в культурно-историческом отношении Бухара, Самарканд и Узгент в XI — начале XIII века составляли одно целое.

Удельному княжеству Бухары и Самарканда была уготована роль буфера между Газни и Кашгаром. Хотя и там и здесь

господствующую роль играли тюрки, в культурном облике дворцовой жизни проявлялись существенные различия. Так, при встрече Махмуда Газневи с караханидом Насром в Узгенте (1001) практичные ферганцы преподнесли Махмуду продукцию своих рудников, коней, рабов, белых соколов, черные меха, рога, урду, нефрит и другие драгоценности. В контрасте с этим при встрече с тамгач-ханом Кадыром под Термезом (1025) Махмуд Газневи приказал соорудить роскошный дворец-павильон и поставить шатер из золототканой парчи с парчовым же балдахином. «Палата для веселья» была, по словам Гардизи, изящно убрана «удивительными цветами, тонкими плодами, драгоценными каменьями и гостиными чашами из золота и хрусталя и разными редкостями»[2]. Владетелю Кашгара были преподнесены индийские секиры с выбитыми рисунками и армянские ковры. Драгоценные камни, золотые и серебряные кубки, прекрасные кони с золотыми уздечками, слоны-самки, вышитые палатки, дорогие ковры, преподнесенные правителем Газни своему сопернику, символизировали богатства Газневидского государства. Огромное количество денег, дивные кони с золотой сбруей, тюркские гулямы с золотыми поясами, меха соболей, горностаев, черных лисиц и, наконец, китайский золототканый шелк — ответный подарок «наивного и неуклюжего» тамгач-хана — олицетворяли мощь Караханидов.

[2] А. Ю. Якубовский. Махмуд Газневи. К вопросу о происхождении и характере газневидского государства. — Сб. «Фирдоуси». Л., 1934, с. 51 и сл.

При всем богатстве феодальных владык власть их была эфемерна. И это стало очевидным, как только вмешалась третья сила — сельджуки из числа огузов — туркмен, кочевавших в низовьях Сыр-Дарьи. Теснимые другими тюркскими племенами (чикилей, карлуков и ягма), они устремились на юг, пришли в столкновение с газневидами, что привело к решающему сражению при Данденакане (1040). Эта битва положила конец Газневидскому государству и возвестила начало государству «великих сельджуков». В кратчайшие сроки сельджуки подчинили себе персидский Ирак, Азербайджан, Кухистан и, вступив в Багдад, поставили своих султанов во главе светской власти, оставив духовную за халифом. Их власть простерлась в конце XI века до Сирии и Палестины, берегов Средиземного и Мраморного морей.

Независимости Караханидов Мавераннахра угрожали тамгачхан, восседавший в Кашгаре, и вторжение сельджуков. Стремясь сохранить в старых традициях военно-племенной организации свою армию и двор, тюрки брали на себя руководство ведомствами финансов и общественных работ. Приняв ислам, они стали ярыми поборниками проповедуемой кораном идеи подчинения верующих тем, кто «имеет власть».

В Бухаре созидательная деятельность Караханидов проявилась главным образом в начале XII века (при Арслан-хане), но она продолжалась и позже, когда владение это стало под высокую руку сельджука Санджара. В дальнейшей судьбе Бухары роковую роль сыграли крупнейшие земельные магнаты из среды реакционного духовенства — садры (руководители религиозных общин). Они установили свое фактическое господство над недвижимым имуществом городов и селений, торговлей и ремеслом.

В конце XII века, особенно во времена султана Текеша,

преуспевал и Хорезм. Под властью Хорезма оказалась вся восточная половина Ирана вплоть до Ирака. Но снова вмешались выходцы из кочевой степи. Волна тунгузо-монгольских племен каракитаев, двигаясь по проторенному пути со стороны Баласагуна, смела раздробленные владения Караханидов и, нанеся полное поражение сельджукиду Санджару, захватила Самарканд и Бухару (1137). Каракитаев интересовала главным образом дань, они не вмешивались в дела местных феодальных и светских властей. Это было на руку властолюбию бухарских садров и хорезмшаха.

Попытка народных масс Бухары свергнуть власть садров и каракитаев, героическое восстание ремесленников Бухары во главе с мастером по выделке щитов Маликом Санджаром (1206) дали хорезмшаху Махмуду повод не только прийти садрам не помощь и подавить восстание ремесленников, но и приобщить Бухару к владениям Хорезма. В союзе с правителем Самарканда караханидом Османом хорезмшах разгромил войска каракитаев (1210), но не преминул приобщить и самаркандские владения. Бесчинство войск хорезмшаха в Самарканде вызвало там восстание, за которым последовало кровавое возмездие и трехдневное жестокое разграбление города войсками озверевшего хорезмшаха.

Во всем калейдоскопе событий, сражений и имен выдающихся деятелей главными фигурами этой эпохи выступают: тюркские военачальники, старая знать, отстаивающая свои былые привилегии, и приобретающие все большее значение купцы и ремесленники.

Победа пришлой тюркоязычной знати над местной ираноязычной аристократией сопровождалась сдвигами во всех областях хозяйственной и культурной жизни.

В XI—XII веках культура феодальных торгово-ремесленных городов впервые обрела широкую опору в массах и, как никогда раньше, проникла глубоко в деревню и степь. Сельское домашнее ремесло и искусство оказывали свое воздействие на город, ибо экономической базой развития в эту пору стали прежде всего феодальное землевладение и цеховые ремесла.

Значительный рост феодальных городов и ремесла отмечался и раньше, особенно в IX—X веках, но нужен был толчок, чтобы старые общественные установления рухнули и привели к полной смене политических, юридических и других «надстроек», в том числе и искусства.

Переработка художественного наследия IX—X веков, взаимодействие в искусстве мастеров Мавераннахра с мастерами Узгента, Кашгара, Газни, Рея, Исфагана и других областей феодального Востока, соединение науки с практикой своего времени и, наконец, освоение богатейшего опыта народных низов города и деревни, втянутых в ремесло, — таковы были главные источники и составные части, из которых складывалась художественная культура Мавераннахра XI—начала XIII века.

АРХИТЕКТУРА

Архитектурный облик городов, замков, селений Мавераннахра XI—XIII веков сложился на почве, уготованной всем предшествующим их развитием. Что здесь было от старого времени

и что пришло с жизнью как выражение потребностей новой формации — расчленить довольно трудно; каждое новое явление вырастало из старого и в борьбе с ним.

Долгие годы средоточием Бухары была ее цитадель, служившая крепостью и дворцом правителя. Еще при Саманидах старая крепость утратила свое значение. В XI веке она лежала уже в развалинах. В начале XII века крепость была восстановлена караханидом Арслан-ханом. В 1139—1140 годах хорезмшах громит наместника сельджуков в Бухаре, разрушает стены цитадели, и она снова лежит в развалинах. В 1141—1142 годах наместник каракитаев восстанавливает крепость, но в 1144 году наемники сельджуков разрушают ее снова. В укреплении крепости был заинтересован тот или иной временщик, город же оставался, по существу, беззащитным.

Дело изменилось коренным образом, когда к власти пришли садры. В 1164—1165 годах решено было оградить шахристан с прилежащим к нему рабадом стеной, а необходимый на фундамент городских стен жженый кирпич взять из фундаментов стен и башен крепости. Так старая крепость — кухендиз, оплот сперва господина Бухары, а затем разных ставленников и эмиров, была разрушена до основания. Когда в начале XII века хорезмшах Мухаммед пытался вновь возродить могущество хорезмской державы, он восстановил наспех и бухарскую крепость как военный форпост своих войск. Но она не могла устоять перед натиском войск Чингисхана и вновь была повержена в прах.

Сдал под напором времени и старый шахристан. Его прямоугольный обвод семивратных стен давно уже поглотили предместья. Рост торговых и ремесленных кварталов был неудержим. Вслед за первым кольцом стен рабада появляется второе, несколько более обширное. Общая конфигурация плана изменилась вследствие этого коренным образом. Возобладала радиально-центрическая планировка города с омертвевшим ядром цитадели и полустертым в своих очертаниях старым городом (Хисаром).

Прежняя схема плана была крайне деформирована наличием не одного, а ряда торговых, административных, культовых центров в черте города и за его пределами. Каждый из них обрастал быстро возникавшими и исчезавшими торговыми и ремесленными заведениями. Просветы плана заполняли аморфной массой жилые кварталы. Расселялись по профессиям и выселками.

Внешний контур городских стен утратил прямые очертания, изобиловал изломами и выступами. Они отвечали не только требованиям обороны, сколько интересам владельцев земель и угодий. В ту пору фортификационные сооружения возводились все еще чаще из пахсы (или сырца), а не из жженого кирпича, с круглыми, овальными или закругленно-подтреугольными башнями. Стены и башни венчали парапеты и зубцы. Подступы к стенам защищали рвы и стены-барьеры, устраивались выдвинутые вперед башни, входившие в систему внешней стены. Выносные башни соединялись с основными при помощи подъемных мостов. Для защиты подступов к воротам устраивались предвратные сооружения, своего рода шлюзы.

Ибн-Хаукаль (X в.) застал расположенные в черте города, полуразрушенные, но все еще, по его словам, величественные и прекрасные замки. Мощные массивы стен этих немых стражей прошлого высились подобно скалам среди беспокойного моря жизни. В Бухаре XII века замки, видимо, исчезли. Возникли другие очертания кварталов, иной силуэт массивов зданий; с ними изменился и архитектурный облик города в целом.

Дворцы и правительственные канцелярии Саманидов на Регистане после падения этой династии (999) в Бухаре были заброшены. Вся территория аристократических кварталов к северо-западу от крепости переживала упадок и запустение. Жизнь в них замерла. Но тем сильнее было ее проявление в торгово-ремесленной части города.

Тюркские военачальники из дома илекханов пренебрегли комфортом саманидских дворцов и не стремились уберечь их от разрушения. Но впоследствии они предпринимают новое строительство силами местных же мастеров. В конце XI века Малик Шемс-ал-Мульк устраивает заповедник (курук) к югу от Бухары; здесь за крепкими стенами были собраны дикие животные, отведены пастбища для лошадей и выстроен дворец. Его преемники возвели в Шемсабаде еще целый ряд великолепных построек (позже, в пору подчинения Бухары сельджукам, Шемсабад был запущен).

В начале XII века правитель Бухары Арслан-хан много занимается вопросами градоустройства, заботится о развитии торговли и ремесла. Арслан-хан разбирает дворец в городе (на улице Бу-Ляйса) и у ворот Сагадабад возводит две великолепные башни. К двум ранее существовавшим саманидским мечетям (902 и 905 гг.) и большой мечети с максурой, возведенной Шемс-ал-Мульком, Арслан-хан прибавил еще две мечети в городе и одну в бывшем загородном дворце Шемсабад. Соборную мечеть, находившуюся у подножия крепости, он решил переместить так, чтобы она оказалась в черте шахристана, предательский минарет, с которого стреляли в крепость, срыть и, наконец, возвести новый большой минарет в отдалении от цитадели. Как архитектурная доминанта башня минарета должна была отвечать величию города, благочестию его правителя и искусству прославленных мастеров.

Новый минарет строили, как никогда раньше, искусно, и был он, по словам Кубрави, «красиво сделан» [3]. Но сказалась отсталость техники: не успели его закончить, как минарет упал на соборную мечеть и две трети ее разрушил. В 1121 году закончили мечеть, а в 1127—1129 годах вновь соорудили минарет, подобно которому «не было нигде» (илл. 32). Старались построить как можно прочнее; верх сделали из жженого кирпича. Это была удача, убедительная и полная, вызвавшая вскоре подражания.

Большой бухарский минарет вознес свой фонарь над всеми строениями города. Он имел практическое назначение: взойдя на верхушку башни, хор азанчей призывал с нее верующих на молитву; пользовались им и в качестве дозорной башни. Но не только этим определялась его архитектурная форма. Мечеть, при которой он находился, была соборной, то есть общегородской. В условиях, отличных от Запада, где городское

[3] Мухаммед Наршахи. История Бухары. Перевод И. С. Лыкошина. Ташкент, 1897, с. 67. В дальнейшем ссылка на это издание будет обозначаться: Наршахи, с. ...

самоуправление породило ратуши, роль соборных мечетей была на Востоке огромна. Соборная мечеть олицетворяла духовное единство членов городской общины. Она скрепляла это единство, утверждая нормы феодального правопорядка; она диктовала обязательность для членов этой общины морально-этических установлений ислама, его догм. К минарету-башне соборной мечети, как светящемуся в ночи маяку, были прикованы взоры путника, приближавшегося к городу на «кораблях пустыни». Каждый пришелец, прежде чем пользоваться привилегиями горожан, должен был прийти в соборную мечеть и тем как бы подтвердить свое безусловное подчинение всем установлениям местной духовной и светской власти. Видимо, не случайно название башни (маноре — по-арабски маяк); ее архитектурная форма, очень своеобразная в ряду других высотных сооружений города, стала общераспространенным в странах ислама символом веры мусульман[4]. Минарет стал ориентиром, вехой, указывающей в лабиринте улиц место сбора прихожан всех кварталов города.

Главный минарет приводил все ансамбли города в некое зрительно ощутимое соподчинение и основанное на нем единство. Благодаря ему город обретал целостность архитектурного выражения. Его эмоционально-эстетическое воздействие было неразрывно с практическим назначением и архитектурной формой. Последняя имела под собой широкую почву технико-экономических, художественных и историко-культурных обобщений.

С высоты бухарского минарета (она достигала 50 м) было видно, как сквозь лоскутную пестроту застройки проступают четкие контуры монументальных мечетей, медресе и ханака. Они закрепляли узловые точки на магистралях города, дополняя собой то странное смешение роскоши и нищеты, кипения толпы и жалкого прозябания, какое являла собой средневековая Бухара.

Творения монументальной архитектуры были разбросаны в беспорядке по всему городу, но в каждом случае это были ансамбли с целостно найденными формами. В общем хаосе стихийной застройки они читались довольно четко: правильно очерченные плоские параллелепипеды, замкнутые по периметру лежащего посредине двора (своего рода «зала на воздухе»), и компактные объемы зданий портально-центрической композиции.

Бухара XI—начала XIII века была порождением нового образа жизни людей. Каждая часть города имела свои большие традиции. Но живое побеждало мертвое на каждом шагу, и никакая привязанность к старине не могла остановить неудержимый ход истории. Никакое нашествие, самое сокрушительное и катастрофическое по своим последствиям, не изменяло так весь уклад жизни города и его архитектурный облик, в частности, как внутренний процесс развития феодализма, возросшая активность его торгово-ремесленных кругов, особенно в городах.

В Самарканде наблюдалась схожая картина: происходило смещение центров городской жизни; соборная мечеть и дворцы переместились из цитадели в шахристан, а затем последовало запустение шахристана.

4 Thirch. Pharos. Antike. Islam und Occident. Leipzig-Berlin, 1909; Gorteil. The Origine and History of the Minaret.— "Journal of Amerikan Oriental Society", vol. XXX. М. Е. Массон. Краткая историческая справка о среднеазиатских минаретах. — Материалы Узкомстариса, вып. 2—3. Ташкент, 1933; Л. Н. Воронин. Сооружения башенного типа в архитектуре Востока и их генезис. — Труды Среднеаз. индустр. института. Строительный факультет, вып. I. Ташкент, 1937, с. 71 и сл.

Старая схема планировки города, теснившегося ранее в пределах городища Афрасиаб, сошла на нет. Жилые ремесленные кварталы группировались вокруг новых общественных центров: рыночных площадей, базаров, подворий. В XI—XII веках окончательно оформился образовавшийся к югу от рабада «внешний город» (шахрибирун), обнесенный особой стеной. В центре его, на месте нынешнего Регистана, густо застроенного тогда постройками зажиточных горожан, находились стеклодувные и керамические мастерские, вырабатывавшие резные неглазурованные кирпичи для облицовки зданий, терракотовые квадратные плиты, покрытые бледно-зеленой поливой и орнаментированные домашние очажки [5]. Слободы ремесленников и пригородные усадьбы протянулись вдоль дорог и оросительных каналов в направлении районных экономических центров, где устраивались в определенные дни ярмарки, и, особенно, культивировавшихся в эту пору «святых мест», окруженных подворьями для молящихся.

Главное место по количеству городов занимали в ту пору области Шаш и Илак. «Владетель Шаша с его тюрками» фигурирует как постоянно активная, противоборствовавшая наместникам из Хорасана, а затем и саманидскому правительству, сила. Еще в X веке столица Шаша Бинкет была, по словам Ибн-Хаукаля, «самой крупной пограничной крепостью», она отличалась «обширностью зданий» [6]. В XI веке Бируни и Махмуд Кашгарский упоминают столицу Шаша под тюркским ее названием (Ташкент, Таркан).

Ташкент имел цитадель с двумя воротами, шахристан с тремя воротами и две концентрические стены рабада с десятью воротами во внутренней и семью воротами во внешней стене. Во внутреннем рабаде были обширные базары, во внешнем — усадьбы [7].

В Ахсы (Ахсыкенте), главном тогда городе Ферганы, уже в X веке жизнь перешла в рабады, располагавшиеся на противоположной (южной) стороне реки. Город был благоустроен. Хаузы его были выложены жженым кирпичом и оштукатурены [8]. Город утопал в зелени.

На XI—XII века падает интенсивное развитие и старого Термеза, далеко оставившего позади город времен Саманидов. Переход Термеза под власть нового государства Караханидов совершился небезболезненно и имел своим последствием известный экономический кризис, который, однако, вскоре же, в XI веке, был изжит [9]. В 1073—1074 годах стены термезской цитадели были укреплены и облицованы жженым кирпичом. Старый шахристан получает вторую городскую стену (позади внешней). Ремесло и торговля концентрируются в пригороде — к востоку и северо-востоку от шахристана возникают новые планировочные узлы с жилыми кварталами, мечетями, медресе, водопроводной сетью и т. д.; образуется как бы второй шахристан. Затем сооружается новое большое внешнее кольцо стен рабада. В него входит ансамбль пригородных дворцовых зданий [10].

В Узгенте быстрый рост территорий города привел к образованию не одного и не двух, а трех шахристанов, занимающих отдельные площадки. На средней из них помещалась ста-

5 М. Е. Массон. Самаркандский Регистан.— Труды САГУ, вып. XI. 1950, с. 76

6 Ибн-Хаукаль (X в.)—Е. К. Беттгер. Извлечения из книги «Пути и страны» Абул-Касыма Ибн-Хаукаля. — Труды САГУ. LXI. Ташкент. 1957, с. 23

7 См.: М. М. Массон. Прошлое Ташкента.—«Известия АН УзССР», 1954, № 2

8 Там же, стр. 394; Е. К. Беттгер, указ. соч., с. 25—26

9 М. Е. Массон. Работы Термезской археологической комплексной экспедиции (ТАКЭ) 1937 и 1938 гг. — ТАКЭ, т. II, с. 7

10 В. Д. Жуков. Развалины ансамбля дворцовых сооружений в пригороде средневекового Термеза.— ТАКЭ, т. I, с. 168 и

сл.; его же Археологическое обследование в 1937 г. дворца термезских правителей.— ТАКЭ, т. II, с. 133 и сл.

11 А. Н. Бернштам. Древняя Фергана. Ташкент, 1951, с. 35 и сл.

рая цитадель (кухендиз). Последний по времени, восточный шахристан был уже в XI—XII веках заброшен и превращен в кладбище; жизнь переместилась в рабад, находившийся на месте современного Узгента [11].

Развитие городов протекало повсюду по-разному, но его общей чертой в Мавераннахре X—XII веков был рост территории города, появление новых предместий-рабадов, перенесение в рабады деловой торговой жизни и ремесленных производств.

Для ряда сельских поселений этой поры характерна строгая регламентация занятий по видам ремесла. Поражают размерами неукрепленные поселения ремесленников Белед-тепе и Мунчак-тепе — в Фергане, Тункет — в Илаке. В первом жили кузнецы, во втором — гончары, вырабатывавшие продукцию типичного для Мавераннахра образца, в третьем — мастера горнорудного дела. Такая же специализация селений отмечалась в ту пору и в других районах (например, хлопчатобумажными тканями славился Тисхан, сапожниками — Ренджед и т. д.). Ферганские мастера славились «искусством обращаться с железом». Железное оружие Ферганы было «во всеобщем употреблении в Хорасане и... до Багдада и Ирака» [12]. В Мавераннахре не было столь больших селений, как в Фергане, где и жителей было больше и где в территорию селений входили пастбища для скота.

12 Ибн-Хаукаль (X в.) — Е. К. Бетгер, указ. соч. с. 22

Необычайный подъем в развитии городских и сельских поселений отмечается в XII — начале XIII века и в Хорезме. И там в указанный период быстро растут укрепленные города и неукрепленные сельские поселения [13].

13 Н. Н. Вактурская и О. А. Вишневская. Памятники Хорезма эпохи Великих Хорезмшахов (XII—нач. XIII). — МХЭ, вып. 2. М., 1959, с. 150 и сл.

В планировке городов и селений Хорезма, Мавераннахра и Ферганы XI—начала XIII века, взятых в целом, мы не находим проявлений единого замысла зодчего или властелина. Круг, прямоугольник или квадрат с регулярным планом улиц и площадей — распространенный в древности и раннем средневековье, — сохранялись, вероятно, лишь в дворцовых комплексах (вроде дворцов Самарры, воздвигнутых за чертой беспокойного Багдада), отчасти в крупных усадьбах, в пограничных фортах и рабадах, но не в планировке города или села в целом.

Облик города менялся вместе с изменением условий жизни и ростом потребностей населения. Новые планировочные идеи не изобретались; города складывались рядом поколений, вносивших свой вклад в общее целое по частям.

В условиях, когда городские земли и строения стали быстро дробиться на отдельные мелкие владения и скупка их стала не под силу даже крупнейшим феодалам, нечего было и думать о какой бы то ни было генеральной схеме. И тем не менее каждый из старых городов приобретал свою определенно выраженную структуру с четко выявленными элементами планировочных и объемно-пространственных решений. Сущность их раскрывается на анализе отдельных типов сооружений и архитектурных школ; с ними мы и познакомимся на образцах дошедших до нас памятников.

Менее всего изучена жилищная архитектура, особенно в городах, где она была сметена более поздними постройками. Лишь археологические исследования позволяют заглянуть в ее прошлое. Основной массив жилых кварталов города составля-

ли, видимо, небольшие владения; они отвечали условиям жизни феодального торгово-ремесленного города с его невероятной (не только на Востоке) теснотой и скученностью домов, двориков и лачуг. Базары, то есть торговые ряды, и ремесленные кварталы срослись воедино и составляли основную ткань всего организма города. Там, где раньше стояли группы замков, уцелевшие в черте города от старых времен, выросли сейчас новые большие дома-хоромы. Они сохраняли преемственность и связь с архитектурой феодальных кешков. Но времена менялись, а с ними изменялся и архитектурный облик выстроенных торговыми людьми покоев и палат.

Благодаря работам ЮТАКЭ они хорошо известны для Северного Хорасана. Типичными для XI—XII веков можно считать сырцовый дом к западу от Султан-калы и развалины загородного дома в Яккипере [14].

Внешние формы этих зданий напоминают усеченную пирамиду. Здание квадратно в плане, возведено из сырца в два этажа, имеет по осям несколько выходов; в центре дома — обширный квадратный зал михманханы, возвышающийся в два этажа по высоте с крестообразно расположенными нишами; в углах — комнаты, коридоры, лестничные клетки.

Облик массивных полудомов-полузамков отвечал условиям городской жизни, в них исчезли элементы крепостной архитектуры (башенки, гофры), лицевые плоскости стен оживлены настенными арочками, нишками, карнизами и тягами из жженого кирпича [15].

В Мавераннахре с этим типом жилищ можно сопоставить сырцовые здания древнего Термеза. Одно из них, безымянное, с нишками в интерьере — XII века [16] и ряд других, без мелких нишек,—второй половины XIII века [17] (схема 1).

Об интерьере жилых домов Мавераннахра в этот период можно судить по одной из комнат, вскрытых в процессе раскопок в старом Термезе [18]. На полу выкладки из жженого кирпича образуют восьмиконечную звезду в окружении полигонов из квадратов и треугольников. В боковых третях кирпичный пол несколько проще. Интересно чередование плиток желтого и красного обжига; часть треугольных плиток у входа была покрыта голубой глазурью. «Паркетная» выкладка переходит и на нижнюю часть панели, образуя бордюр из чередующихся красных и желтых фигур.

Комната освещалась окном с алебастровой решеткой, расписанной коричневыми линиями, красными и зелеными пятнами. Крупные ячейки решетки заполняли небольшие фигурные решеточки с заделанными в них фрагментами разноцветной стеклянной посуды — желтого, синевато-зеленого, красного, малинового, светло-зеленого, фиолетового цветов. Окно пропускало мало света, но выглядело на просвет очень нарядно. И цветные стекла и выстилка пола кирпичом красного и желтого обжига в сочетании с голубой глазурью — свидетельства начавшегося поиска светоцветового эффекта.

Дворцы представляли собой сложные комплексы, заключавшие и традиционный зал приемов, и парадные апартаменты, и внутренние покои для жилья, и различные службы, включая мастерские, удовлетворявшие нужды двора. Дворцы не усту-

[14] ЮТАКЭ, т. VI, с. 208 и 212

[15] Ср.: В. Пилявский. Сырцовые сооружения древнего Мерва.— Сб. «Новые исследования по истории архитектуры народов СССР». М., 1947, с. 47 и сл.

[16] В. А. Шишкин. К исторической топографии старого Термеза.— ТАКЭ, т. I, рис. 82—83

[17] Н. М. Бачинский. Сырцовые здания древнего Термеза.— ТАКЭ, т. II, с. 197

[18] И. А. Сухарев. Комната XII века на площади II Прнамурьинской части городища Термеза.— ТАКЭ, т. II, с. 197—204

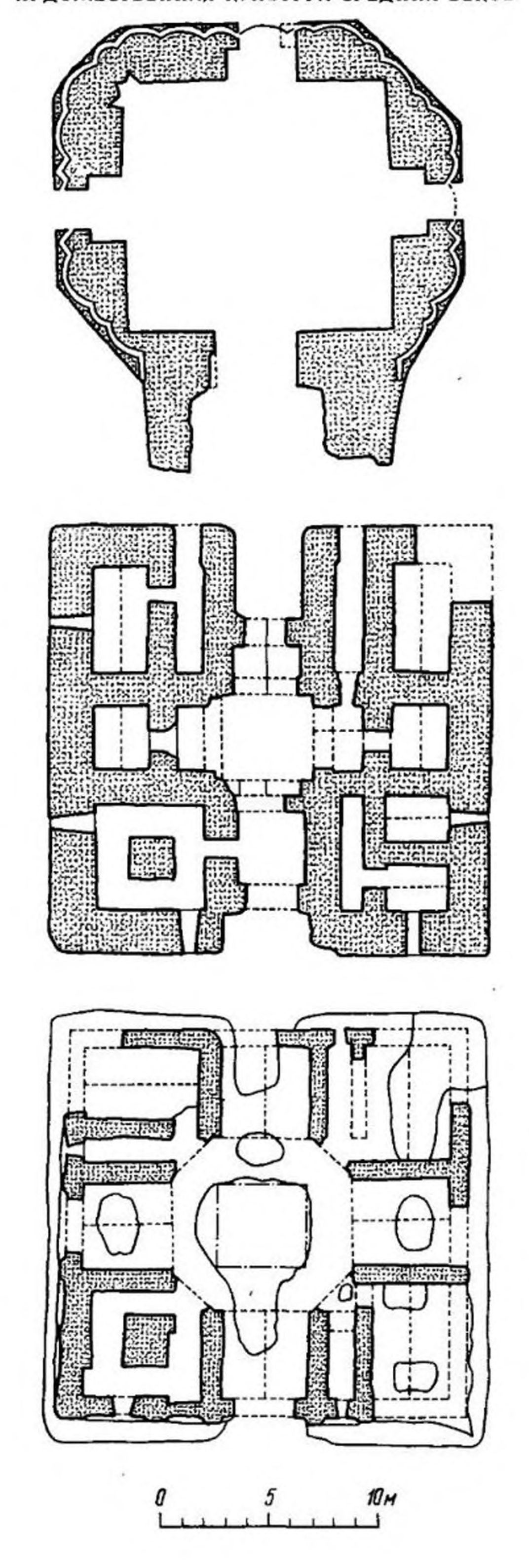


Схема 1

пали саманидским ни в размерах, ни в относительной комфортабельности. О прекрасном дворце, выстроенном тамгач-ханом Ибрагимом в квартале Гурджимин в Самарканде, современник писал, что это сооружение должно было говорить о славе хана так, как Фаросский маяк говорит о славе Александра Македонского или Таки-Кесра (дворец Хосроя) в Ктесифоне — о славе Хосроя Ануширвана. На Афрасиабе вскрыт ряд дворцовых помещений; раскопки продолжаются успешно, но где лежат остатки дворца тамгач-хана, увы, все еще неизвестно.

От загородного дворца Шемсабад, выстроенного в Бухаре Шемс-ал-Мульком (вторая половина XI в.), ничего не осталось [19].

[19] Наршахи, с. 40—41

Яркую и красочную картину большого загородного дворца XI—XII веков рисуют нам руины дворцового комплекса, вскрытого на городище старого Термеза (схема 2).

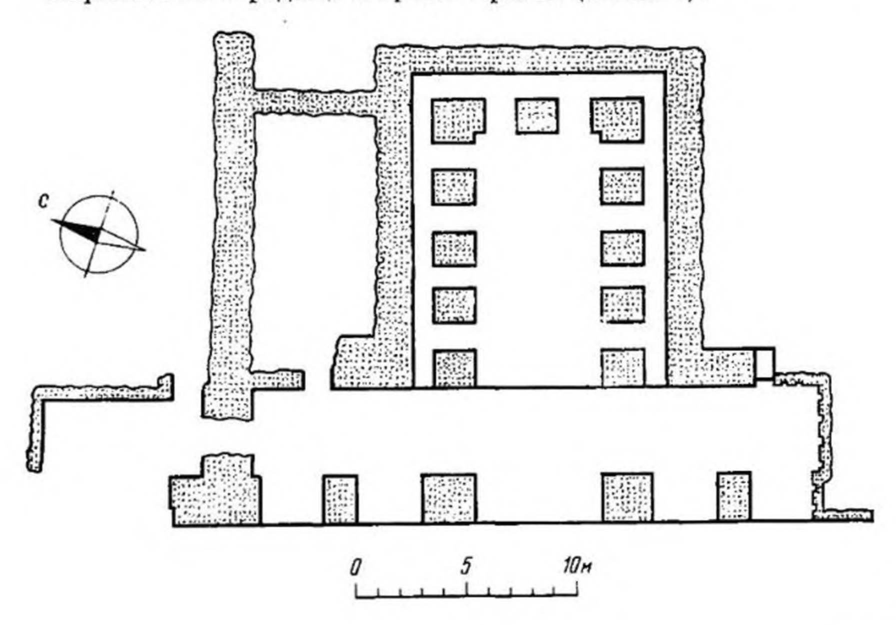


Схема 2

Дворец располагался за чертой города и был окружен особой крепостной стеной (вскоре после возведения дворец вошел в общее кольцо стен рабада). Величественное здание представляло собой прямоугольный в плане массив с высоко поднятым арочным порталом. За ним лежал большой прямоугольный двор с айванами. Посреди двора помещался обширный четырехугольный ступенчатый бассейн с заделанными ниже глади вод большими глиняными корчагами (хумами), служившими, вероятно, специальным убежищем для рыб. Двор окружали строения: на южной и северной стороне павильоны, прямо против входа — высокая арка выдвинутого вперед айвана. В глубине его лежал открытый спереди тронный зал правителя. Это был аудиенц-зал, исполненный торжественности и величия — предмет особых забот восточных владык и мастеров-зодчих. В нем должны были получить высшее выражение архитектурные возможности и эстетические идеалы века.

Аудиенц-зал (13,5×11,5 м) в соответствии с давней традицией этого типа сооружений заключал тронное место (тахт) со скрытым позади престола проходом во внутренние помещения. Ему надлежало быть открытым спереди большим арочным сводом (как в старых сасанидских дворцах). В развитие этого принципа аудиенц-зал термезского дворца представлял собой уже не целостный пространственный объем, а ряд сопряженных пространственных форм, расчлененных массивными пилонами. Благодаря выступающему вперед айвану тронное место отодвигалось как бы в глубь сцены. Архитектурным членениям и формам была придана исключительная массивность, отвечавшая основному материалу сооружения — сырцу. Однако здание не должно было быть грузным. Сырец позволял еще дать новые архитектурные решения старым планировочным и конструктивным схемам.

Зал был разбит пилонами на три нефа: средний — высокий, в два «этажа»; боковые, охватывающие его с трех сторон, — низкие. Они создавали как бы коридор вокруг главного помещения. Над коридором размещалась, по-видимому, галерея с интерколумниями, открытыми внутрь аудиенц-зала. Этот архитектурный принцип напоминает восточные базилики, данные в своеобразном варианте, с применением массивных сводчатых перекрытий и арок стрельчатой формы.

Стены, пилоны и украшавшие их угловые колонки были облицованы фигурным и резным жженым кирпичом разных форм и очертаний; для этого употреблялся пиленый, подточенный и лекальный кирпич до тридцати видов. В редких случаях рельефные выкладки узоров из кирпича дополнялись резьбой.

Здесь мы имеем законченный тип дворцового зала, порожденный еще старой архитектурной концепцией коридорообразных помещений, разбитых с помощью пилонов на ряд небольших участков, с использованием разной высоты крытых сводами помещений для устройства галерей. Последние были вызваны конструктивными соображениями (для уничтожения распора свода среднего высокого помещения). Но уже сама идея вытянутого вверх зала, повлекшая за собой применение возвышенных арок стрельчатого очертания, была следствием новых потребностей и представлений.

Рельефный кирпичный узор сохранял пластические качества стены. Его непритязательная простота и строгое соответствие поля членениям стен отвечали сдержанности и лаконизму раннесредневекового зодчества. Вместе с тем кирпичная мозаика позволяла усложнять узоры: перевязка кирпича и выкладка по рисунку рождали увлечение сложными наборами, а затем и применение целых блоков с имитирующим кирпичики узором. Пиление и подточка, в свою очередь, приводили к поискам более рациональной обработки штучных изделий еще до их обжига.

Момент, казалось бы, чисто технический или технологический был неразрывно связан с определенным кругом архитектурных идей.

В XII веке, когда прочные кирпичные облицовки аудиенц-зала едва ли успели не только разрушиться, но и потемнеть, — весь кирпичный декор зала был покрыт алебастром и на него

нанесена новая резьба[20]. Зал получил исключительно эффектную отделку. Видимо, в эту пору были изготовлены алебастровые решеточки с цветными стеклами, помещенные в люнетки на кривых поверхностях сводов. На айване была введена местами роспись с преобладанием растительной орнаментики — синие лепестки причудливых форм с оранжево-красными ядрышками бутонов и черным контуром узорных и обрамляющих линий. Надписи в резном штуке и росписях — преимущественно благопожелания. Стеклянные медальоны с рельефным изображением всадника на охоте, птиц и зверей содержат упоминание султана Абул-Музаффар Бахрамшаха. Это имя указывает и на примерную дату покрытия стен дворца штуком (не позже 1129—1130 г.)[21]. Назначение медальонов точно не установлено (служили для застекления или заделывались в ганч на стене).

Архитектурный декор стал более дробным. Он покрыл стены, своды, поверхности опор сплошным узорчатым ковром. Но эффект строгой, хотя и нарядной простоты не был утрачен. Это было достигнуто тщательно продуманной и эстетически прочувствованной системой в компоновке десятков и сотен мотивов орнамента.

В интерьере аудиенц-зала совершенно нет выступов, лопаток, пилястров, то есть элементов пластического членения поверхности стен. Весь узор — плоскостный, он образует широкие полосы (дорожки) и замкнутые панно. Последние взяты в раму и, располагаясь над нижним ярусом дорожек, слегка выступают из плоскости стены.

В цокольной части шла цепочка арочек, сплетенных лентой меандра с заполнением бесконечно варьируемых завитков, спиралей, полупальметт. Над ней слегка нависла дорожка геометрических узоров, то с прямым обрезом по грани пилона, то скомпонованная из взятых в раму панно. Еще выше, в интерколумниях, были помещены декоративные арочки с изображением фантастических животных (обнаружено до десяти композиций). Угловые колонки пилонов со стороны, обращенной внутрь зала, были покрыты сложным геометризованным узором и опоясаны лентой надписи, изящно исполненной почерком насх. Надписи шли и по архивольту арок интерколумниев. На плоскости сводов были также помещены изображения фантастических животных.

Сюжетом зооморфных изображений служили на стенах геральдически скомпонованные грифоны, скрестившие передние лапы, два обернутых спиной друг к другу вздыбившихся льва с общей головой-маскароном, лев, напавший сзади на быка. В плоскости свода — грифоны с туловищем, усыпанным звездами[22]. Точки, кружки и звездчатые розетки, разбросанные по туловищу животных, позволяют видеть в них мотив космического содержания.

Дворец в Термезе не имеет себе прямых подобий. И тем не менее он не только не выпадает из круга других памятников XI—начала XIII века Мавераннахра, Тохаристана и Хорасана, но как бы синтезирует многие частные проявления этого стиля в других памятниках эпохи. В его декоре обнаруживается много общего с резным штуком Мерва и Данданакана[23].

20 Основные публикации; Б. П. Денике. Резная штуковая стенная декорация в Термезе.— Труды секции искусств РАНИОН, т. III. М., 1928, с. 61, сл.; его же. Изображение фантастических заерей в термезской резной декорации.— «Искусство Средней Азии». РАНИОН. М., 1930, с. 81 сл. B. Denike. La decoration en stuc sculpté de Termez.— "Cahier d'art". 1930. № 1; V. Troitsky. Expeditions scientifiques sovietiques Fouilles dans l'Asie Central"— "Revue des arts asiatiques". 1930. № 1 Б. В. Веймарн. Орнаментация дворца XII в. в древнем Термезе. — «Искусство», 1934. № 6 Б. П. Денике. Резная декорировка здания, раскопанного в Термезе. Иранское искусство и археология. — III Международный конгресс. Доклады. М.—Л., 1935; его же. Архитектурный орнамент Средней Азии. М.—Л., 1939, с. 196—222, 247—250 и др.

21 М. Е. Массон. Надписи на штуке из архитектурного ансамбля у мавзолея Хакими Термези.— Труды ТашГУ, вып. 171. Археология Средней Азии. V. Ташкент, 1960, с. 69

22 См. примечание 20, а также Л. И. Ремпель. Архитектурный орнамент Узбекистана. Ташкент. 1961, рис. 120—121. В дальнейшем ссылка на это издание будет обозначаться: Орнамент Узбекистана, рис. ...

23 Парное изображение

львов с общей личиной имеется также на портале карвван-сарая Алайхан в районе Невшехира в Малой Азии. См.: K. Erdmann. Notices zum Inneranatolischen Karavansaray. — "Kunst des Orient". II Wiesbaden., 1955. s. 13. Abb. 11
Другие аналогии тому же мотиву см.: Орнамент Узбекистана. с. 512

24 D. Schlumberger. Le Palais ghaznevide de Lachkari Bazar.— "Syria". vol. XXIX, 1952

В некоторых деталях архитектуры и архитектурного убранства термезский дворец перекликается с газневидским дворцом в Ляшкар-Базаре, где мы находим схожие облицовки из жженого кирпича и композиции резного ганча в убранстве интерьера [24].

При всем узорном великолепии интерьера в термезском дворце художественные средства декора лаконичны. Это, видимо, типично для архитектуры домонгольской эпохи.

Дворец правителей Термеза позволяет судить о характере других не дошедших до нас дворцовых сооружениях эпохи. Он говорит о коренных изменениях в стиле архитектурного декора на протяжении сравнительно короткого отрезка времени. В архитектуре дворца с необычайной полнотой и выразительностью сталкиваются между собой две эпохи, два мировоззрения. Единство стиля достигается в нем подчинением принципам нового искусства приемом искусства старого.

Гражданские сооружения; в применении к средневековому городу на Востоке этот термин кажется неуместным, но как бы мы ни называли сооружения общего пользования — их место в архитектуре Востока XI—XIII веков очень велико. Достаточно назвать укрепленные форпосты (рибаты), служившие подчас и торговыми факториями, караван-сараи — дорожные и в городах, страннoприимные дома (ханаки), открытые бассейны для запасов воды (хаузы) и укрытые куполом (сардоба), бани, торговые помещения и склады (тимы, ханы), мосты. Быть может, нигде так полно не выявляли себя творческая инициатива и строительный навык народных мастеров, как в этой области градостроительного искусства.

В XI—XIII веках продолжается строительство крепостей. Кызкала (на стыке Узбекской и Туркменской ССР) — это большое и мощное по тем временам укрепление, почти треугольное в плане, было окружено внушительной стеной. Она была сложена из глыб камня и поднималась на высоту до десяти метров. Закругленное предвратное сооружение вело к высокой стрельчатой арке ворот, сложенных из жженого кирпича; вокруг стен, по внутренней стороне, шли помещения тоже из камня. В крепости находились пять крупных и овальных цистерн и высеченная в скале уширенная книзу подземная темница-зиндан. Одна из ее башен несет характерные для эпохи полукруглые выступы (каменные гофры); другая, кирпичная, имела колодец, снабжавшийся водой из реки с помощью керамических водопроводных труб. Голову водопровода защищала другая каменная крепость (Иигит-кала).

Полукрепостной характер сохраняли в ту пору и отдельно стоящие на больших дорогах караван-сараи. Лучший из них, Рабати-Малик (XI в.), лежит в степи на старом большом тракте из Бухары в Самарканд [25]. Его руины еще недавно оставляли неизгладимое впечатление внушительностью своих форм. Здание это отличает строгая красота архитектурных деталей. Здесь все торжественно и монументально, как будто дорожная станция — приют караванов и склад транспортируемых издалека товаров, гостиница для купцов — вступила в спор с былыми замками и дворцами местных господ. Сами султаны стали первыми купцами, и воздвигнутые ими дорожные, по суще-

25 Н. П. Умняков. Рабати-Малик. — Сб. «В. В. Бартольду туркестанские друзья и почитатели». Ташкент, 1927; Б. Н. Засыпкин. Архитектурные памятники Средней Азии. М. 1928; А. Носов. Рабати-Малик.— «Архитектура СССР», 1938.

ству, торговые станции утверждали в сознании людей право и привилегию новых властителей мира.

В Рабати-Малик — поразительно четкое сочетание приемов архитектуры двух смежных по времени эпох. Одна наделила его фасад монументальными гофрами, другая — величественным порталом и фланкирующими крыльями, высокими, похожими на минареты башнями.

№ 2: А. А. Семенов. К вопросу о датировке Рабати-Малика в Бухаре.— Труды САГУ, вып. XXIII. Ташкент, 1951, с. 21 сл.

После мавзолея Саманидов в Бухаре это едва ли не самое блестящее творение эпохи. Рабати-Малик представлял собой обширный квадратный в плане массив, обращенный въездным порталом на юг. За главным входом находился большой двор; вдоль стен шли обращенные к нему узкие помещения. На главной оси здания, против входа, высилось еще какое-то крупное сооружение. Эти приемы планировки нам уже знакомы по более древним образцам архитектуры домусульманского времени. В разное время и в разном применении они приводили к различным результатам. И буддийский монастырь и мусульманское медресе имеют общие черты плана, но архитектура их совершенно отлична. И кто знает, не повлияла ли композиция караван-сараев типа Рабати-Малик на другие современные им виды архитектуры (скажем, медресе)?

Остов угловых башен и стены караван-сарая были сложены из сырца, портал и верх башен — из жженого кирпича. Поверх сырцовых кладок была одета рубашка из жженого кирпича, так что все здание имело однородную поверхность кладок. Но в соответствии с традицией сырцовых сооружений лицевая сторона фасада имела ярко выраженный скос. Этот конструктивный прием усиливал вместе с тем и впечатление монументальности. Горделиво откинуты назад строгие в пластическом уборе гофр неприступные стены. Общая высота портала составляла примерно 18 метров, высота арки — около 11,5 метров. Высота стен — до 12 метров при семикратной их протяженности.

Еще недавно, пока не был открыт мавзолей Араб-ата (X в.), портал Рабати-Малик считался самым древним из сохранившихся на территории Узбекистана. Он предстает перед нами в уже совершенно созревших и высокоразвитых, утвердившихся затем на века формах. Это самостоятельный объем выдвинутой вперед высокой стенки с глубокой полусводчатой нишей, заключающий вход. По контуру портала идет широкая П-образная рама из прямоугольных сплетающихся звезд в обрамлении из перехваченных узлами парных лент. Узор кирпичный, рельефом, с дисками в звездах и плоской резьбой графического характера по заполняющему фон штуку. Надпись из резной терракоты с упоминанием «султана мира» очерчивает арку. В полукуполе поперечная полуарка делит его на три части. В углах помещается консольно-ячеистый парус из простых кирпичных сталактитов с резьбой по штуку. Парус охватывает дорожки в убранстве несколько архаизированных полупальметт и S-образных фигур.

В пору одного из ремонтов в нише возвели щипцовую стенку с малой входной аркой. Быть может, тогда же появились и штукатурки на щеках большой арки с резьбой на мотив парных кирпичей и узор из входящих друг в друга фигур.

Но что особенно впечатляет в Рабати-Малик и придает ему неповторимый облик — это разработка стен. У них самостоятельное, строго симметричное построение: посредине каждого отрезка стены шесть сомкнутых полуколонн с венчающей их серией перспективных тромпов. По сторонам — другой вариант той же темы: две сомкнутые четверти колонн между зажавшими их высокими и узкими плоскими арками, забранными вверху декоративной кирпичной решеткой. Промеж решеток и тромпов — глухие стреловидные бойницы. Стена зиждилась на высоком цоколе и имела сложный карниз с фигурной выкладкой из кирпича. Зажатая между угловой башней и порталом, она являла собой архитектурное целое, что подсказывает мысль об использовании здесь прочно установившейся архитектурной традиции, имевшей в прошлом свою долговременную историю.

Наконец, угловая башня. Поставленная на оси стен, она также представляет собой самостоятельно сложившуюся в прошлом часть сооружения. Она довольно приземиста и широка в основании (отношение к высоте примерно 1:3), что придает ей черты дозорной вышки. Однако таких башен было четыре; для нужд фортификации это излишне. Да и характер архитектурной обработки стен, непомерной величины портал говорят о свободном обращении зодчего с архитектурными формами. Рядом с прямой функцией здания вставали идейно-образные задачи архитектуры как отрасли искусства. Только этим можно объяснить тот широкий размах, с каким были возведены эти колоссальные по размерам полуколонны, не выступающие из плоскости стены и ничего, собственно говоря, не несущие, кроме столь же декоративных сравнительно плоских арочек тромпов. Очевидно, что угловые башни закрепляли очень логичную и художественно оправданную композицию, выработанную еще в раннем средневековье и восходящую к античным прототипам зданий, замкнутых в прямоугольник. При фасаде длиной до 85 метров расчленить плоскости стен довольно сложно. Уже в архитектуре кешков полуколонны, образующие гофры стен, имели не только конструктивное назначение. Сейчас, при употреблении жженого кирпича, роль гофра практически сошла на нет. Гофры хорошо отвечали архитектуре замка, но дорожный караван-сарай — не замок и не крепость, требующая украс. Здесь мотив гофр кажется больше напоминанием о прошлом.

Укрепление для гарнизона, выдвинутое форпостом в степь, гостиница или постоялый двор для проезжих и странноприимный дом для совершающих странствие по святым местам по обету — вот что представлял собой рабат. В нем можно было укрыться от непогоды и превратностей пути, сложить на перевалочном пункте товары, принадлежащие караванам самого султана, торговым компаниям и богатым купцам, найти, наконец, помещение для молитвы. Отсюда и по-дворцовому парадный въезд в царский рабат, обширный замкнутый двор, большое число узких помещений, купольный зал и, наконец, угловые башни, игравшие роль также и минаретов. Их гладкий, слегка сужающийся кверху ствол венчали кирпичные фонари, поддерживаемые двумя ярусами вытесанных из жженого кирпича сталактитов и пояс надписи из резной терракоты.

Чередование пластических форм и декоративных ниш в плоскости стены очень эффектно. Оно создает ясно воспринимаемый глазом и хорошо прочувствованный ритм. Высокий цоколь и венчающий стену узорный карниз направляют взор к флангам здания, зрительно как бы закрепленным вертикалью башен. Плавный ритм стен нарушается лишь в центре композиции, где вознесенный над головой путника массив арки еще раз напоминает пришельцу о грозном могуществе «султана мира», давшего ему приют. Такова была, как мы ее понимаем, архитектурная идея зодчего, в осуществлении которой им так искусно соединены принципы старой архитектуры и средства выразительности новой.

Из арсенала старых средств мы здесь находим: сырцовые кладки с облицовкой из жженого кирпича, сомкнутые полуколонны и четвертинки, переведенные в жженый кирпич (и те и другие утоплены в плоскость стены), арочные тромпы (им приданы уже, однако, стрельчатые очертания). К новым средствам архитектуры мы можем отнести развитый средневековый портал с большой арочной нишей стрельчатого очертания, полусвод с поперечной полуаркой, сталактиты из тесаного кирпича или покрытые резным штуком; наконец эпиграфические украшения и резьбу на ганче по мотивам фигурной кладки из жженого кирпича.

Конечно, Рабати-Малик — только одно из многих проявлений синтеза старых и новых элементов в архитектуре второй половины XI века. Его близкими предшественниками и ровесниками были, по-видимому, караван-сарай Чаш-кала (конец X в.) на городище Садавар Дарганатинского района[26]; караван-сарай Акча-кала (XI в.) по дороге из Амуля (Чарджуй) в Хорезм (оба из сырца с гофрами) и другие рабаты хорасанских и хорезмских мастеров. Сильно развитым порталом отличались также кирпичный рабат Дая-Хатын (на пути из Амуля в Хорезм[27]). Все они обнаруживают тесную связь с архитектурой кешков и дворцов и вместе с тем несут элементы, присущие в ту пору и культовой архитектуре ислама.

В XI — начале XIII века мы застаем в Мавераннахре мечети нескольких типов: одни из них как бы завершают эволюцию старых сооружений и восходят к культовой архитектуре доисламского времени, другие знаменуют собой сложение новых конструкций и форм, отвечающих потребностям и художественно-эстетическим идеалам эпохи.

Полное господство жженого кирпича как стенового материала, служившего и для купольных перекрытий, дало толчок развитию новых типов мечети. Но решал не только кирпич. Сам по себе он не диктует новых архитектурных форм. Нужна была потребность в его применении и рожденная этой потребностью идея архитектурного сооружения, чтобы кирпич получил широкое распространение и конструкции из кирпича стали источником развития новых архитектурных форм.

В сельской местности, где мечети были невелики, постройки из сырца вполне удовлетворяли потребности прихода. В крупных селениях и городах, где мечети были покрупнее и понаряднее и где появился жженый кирпич, возводились и новые типы зданий.

[26] Г. А. Пугаченкова. Некоторые архитектурные памятники левобережья Аму-Дарьи.— Известия АН Туркм.ССР. 1955, № 4, с. 6 и сл.

[27] ТЮТАКЭ, т. VI, с. 225, 230

XI век был отмечен в архитектуре ислама купольными мечетями на кирпичных столбах. Здесь были четырехстолпные и многостолпные — одни продолжали следовать традициям прошлого, другие выделялись новизной. К первым принадлежит одиноко стоящая на старом городище в селении Хазара (Бухарский оазис) мечеть Диггаран (илл. 31)[28]. Она представляет собой кубический объем с центральным, на четырех круглых столбах куполом и серией окружающих его сводов. Стены, сложенные из сырца, имеют снаружи легкий скос кверху. Массивные, короткие столбы из жженого кирпича несут легкие, соединяющие их большепролетные стрельчатые арки; на них установлены срезающие углы квадрата малые арки парусов; они-то и несут главный купол. Более низкие опорные арки переброшены со столбов на стены, распределяя распор главного купола. Выделение главного подкупольного пространства вызвало необходимость введения пологих куполов над боковыми нефами и разработку специальных сводов для перекрытия прилежащих участков.

28 В. А. Нильсен. Мечеть Диггаран в с. Хазара.— ТИИА АН УзССР, вып. 7. Ташкент, 1955; его же. Монументальная архитектура Бухарского оазиса XI—XII вв. Ташкент, 1956, с. 27 сл.

Поискам конструктивных решений отвечает в этой мечети строгость ее архитектурного убранства. Гладкие кирпичные колонны на уширенных книзу базах выложены из подшлифованного кирпича с чередованием рядов радиально уложенного кирпича (плашмя и тычком). Четкий абрис больших арок оживляет поперечные валики (в сечении они образуют трилистник). Конструктивное убранство дополняют купола и своды боковых нефов: для участков прямоугольного плана — типа «балхи» (кладка ведется от углов) и для квадратного плана — типа консольно-ячеистых парусов (кладка с напуском нескольких рядов кирпичей, образующих выступы наподобие сталактитов). Полное отсутствие дробных членений и узорного декора здесь вполне оправдано всем стилем сооружения.

В мечети Диггаран не видно отделки михраба, нет и намека на портал, прочно вошедший в архитектурный обиход с конца X века. Очевидно, развитие архитектуры шло здесь больше по пути переработки и усовершенствования строительного опыта старых зодчих, разработки конструктивных приемов в новом материале, и лишь результаты, достигнутые в этой области, позволяли другим зодчим подойти по-новому к комплексному решению архитектурных форм нового стиля.

Именно так, по-новому, и решали свою задачу строители, возводившие в Бухаре многолюдную загородную мечеть Намазгах (1119—1120).

Расположенная в старом саду Шамсабада, мечеть эта принадлежит в основном двум эпохам: к XII веку относится ее западная стена с михрабом, к XVI веку — трехпролетная галерея с купольным перекрытием и приставленный к ней портал[29].

В рассказе о возведении мечети Намазгах в Бухаре Куббави говорит, что «огородили все это место и окружили высоким забором, сделали минбар и михраб из жженого кирпича и еще встроили возвышение для произносящих такбир»[30].

29 В. А. Нильсен. Бухарский Намазго.— ТИИА АН УзССР, т. II. Ташкент, 1950; его же. Монументальная архитектура... с. 61 и сл.

30 Наршахи, с. 69

Полная реконструкция старой мечети сейчас невозможна, однако существует довольно аргументированное предположение, что стена с михрабом (в виде портала) и составляла, соб-

ственно говоря, мечеть. Именно она и являлась в таком случае организующим началом для огромного скопления людей, распростертых перед нею ниц на большой обнесенной стеной площади.

На главной оси всего архитектурного комплекса располагался михраб в обрамлении портала. Слева и справа от него гладь стены нарушали только плоские стрельчатые арки: средняя, пошире, на угловатых колонках, боковые — сильно вытянутых пропорций.

Но такая архитектурная композиция не нова. Как не заметить ее сходство в основных членениях с фасадом Рабати-Малик — конечно, не в деталях архитектурного оформления, а в членении основных объемов и масс. И там и здесь — устремленный вверх плоский портал и отходящие от него отступом по горизонтали крылья с вертикалями высокой главной арки и узких стрельчатых ниш по сторонам. Там в плоскость стены заделаны тромпы на гофрах и высокие арки с кирпичной решеткой в щипце. Здесь высокие узкие арки с рельефным и плоским узором. В Рабати-Малик стену фланкировали высокие узкие башни. В Намазгах, вероятно, были трехчетвертные колонки. Архитектурный облик этих сооружений разный, и тем не менее мысль зодчего теснится и здесь и там в кругу однородных композиционных идей.

Портал мечети Намазгах никуда не ведет; он обрамляет михраб. К нему, как «вратам царства божия» или алтарю, прикован взор уповающих на помощь всевышнего. Портал повсюду устанавливает дистанцию между тем, кто бьет челом у порога обители превысших — будь то храм или дворец, и тем, кто физически (или, если это храм, то духовно) обитает за его высокой дверью. Идейно-образная функция портала в обоих случаях — обрамляет ли он вход, или украшает михраб — одна и та же. Ее исходным пунктом для практически мыслящего зодчего является тема врат, открывающихся просящему и, следовательно, прежде всего — арка или свод, несущий громаду портальной стенки. Обычно арку несут угловые колонки — это мотив глубоко традиционный. Тема эта была в мечети Намазгах обновлена П-образным ленточным обрамлением лицевой стенки и сплошным узорным убранством.

Архитектурный декор мечети Намазгах производит впечатление сдержанности и изящной простоты, хотя арсенал средств зодчего был довольно широк. Здесь и парные кирпичи в чередовании с «бантиками», и рельефные надписи из выложенных мозаикой неполивных кирпичиков (на щипце главной арки), и сложнофигурные декоративные решеточки из резной терракоты (на щеке арки), и крупные фигурные блоки из терракоты (капители колонок); небольшими участками резной ганч, мозаичные выкладки из желтых и красных разного тона кирпичиков и наконец рельефные поливные плитки с надписью над михрабом и арочками (другие надписи — более поздние). В полусводе михраба — сталактиты. Они вытесаны из кирпича, заделанного в кладку, и образуют систему маленьких парусно-сомкнутых сводиков, расположенных в несколько рядов (илл. 69).

Все эти приемы архитектурного декора как бы суммируют достижения мастеров Мавераннахра и являются к началу XII века их итогом.

Естественно полагать, что по типу бухарской Намазгах строились тогда же и другие мечети. Они не повторяли друг друга, но развивали сложившиеся уже схемы, создавали варианты хорошо изученной уже, но не исчерпавшей себя объемно-пространственной планировки зданий, со священной, обращенной на юг или юго-запад стеной михрабов (одного или нескольких архитектурно выраженных или только изображенных на плоскости) и открытым двором (с навесами, галереями или без них). Иногда одна и та же мечеть в результате перестроек проходила по ступеням эволюции разных архитектурных форм и суммировала их в одно сложившееся таким путем целое.

Наглядный пример такой трансформации дает мечеть Хаким ат-Термези в одноименном комплексе старого святилища близ Термеза. Еще в XI веке эта мечеть заключала трехкупольный айван, оформлявший стену с полукруглым михрабом посредине. Надпись и узоры из тесаного и шлифованного кирпича красиво выделялись на фоне украшенного резьбой штука.

Около середины XII века мечеть Хаким ат-Термези разделяет судьбу ряда других памятников с кирпичным убранством. Поверх узорного кирпича накладывают (как и в близлежащем дворце правителей Термеза) ковер из белоснежного резного ганча (илл. 35). Меняются и общие формы ее архитектуры. На каком-то этапе двухстолпная (трехкупольная) мечеть-айван превращается в четырехстолпную (девятикупольную), закрытого типа. Происходит как бы слияние двух ранее выработанных типов мечети — линейного (стена с михрабом) и центричного плана (многокупольной).

Своеобразную эволюцию проделала в ту пору, вероятно, и соборная мечеть Бухары. Из описания ее у Наршахи можно заключить, что, будучи выстроена в 770 году между крепостью и городом и увеличенная в X веке Исмаилом Самани на две трети, она меняла свои размеры путем приобщения к ней новых территорий и переноса кыблы и такбира (места чтения корана). При внуке Исмаила, Саиде Насре, она обрушилась, похоронив много народу; через год была отстроена, еще через год вновь обрушились крылья «с обеих сторон кыблы». Здесь нет речи о куполе или сводчатых помещениях, а только о месте поклонения, по сторонам михраба, то есть о стене, к которой, возможно, примыкали быстро восстанавливаемые деревянные навесы. Это была, скорее всего, дворовая мечеть. После того как в 1068 году с минарета этой мечети стреляли в крепость — минарет подожгли. «Головни упали на соборную мечеть и она тоже сгорела» — значит была деревянная. В 1069 году, по приказу Шемс-ал-Мулька «максуру и ту часть здания, где находилась максура» (то есть место перед михрабом), перенесли «подальше от крепости». И это было сделано в один год[31]. Наконец, в начале XII века Арслан-хан вновь передвигает соборную мечеть. На нее, как уже указывалось, рушится минарет и портит всю «резьбу и плотничью работу». Лишь после всех этих бед соборная мечеть и минарет были возведены целиком из жженого кирпича.

[31] Наркаши, с. 65—66, 68

Можно полагать, что и в Самтине (ныне Чар-Бакр) установленные Саидом Мансуром «очень красивые минбары и михрабы», а также «несколько возвышений», с которых произносился такбир, «чтобы всем молящимся было слышно», располагались на открытом пространстве, перед стеной с айваном, почему Наршахи и говорит, что все это пространство до ворот крепости Бухары занимали молящиеся. Таким образом, тип дворовых мечетей был в ту пору весьма распространен.

В Мавераннахре композиция дворовых мечетей имела, видимо, свои давние традиции. Арочно-стоечная система, характерная для дворовых мечетей Переднего Востока, дополнялась здесь стоечно-балочной (системой колонных айванов с резными деревянными потолками и земляными крышами).

Наступает вторая половина XII — начало XIII века (время господства торговых людей, выдвинувших свою династию садров), и архитектура мечети обретает в Бухаре новые формы. Мы узнаем их по мечети Магоки-Аттари, возведенной на месте саманидской мечети Мах[32]. В результате раскопок и специальных исследований памятника, который ушел в землю на глубину до шести метров, можно считать установленным, что мечеть XII века была воздвигнута на остатках четырехстолпной мечети Мах. К XII веку относится реставрированный в наши дни южный портал мечети, основания ее стен и устоев (илл. 38). Мечеть эта была шестистолпной и перекрывалась двенадцатью куполами. Главный вход, смещенный с оси здания, лежал на длинной его стороне сбоку; это связано было, вероятно, с условиями тесной застройки участка, а вместе с тем и являлось показателем относительно свободного распоряжения порталом как частью здания. Новые типы сооружений складывались из самостоятельно найденных, по-разному компонуемых частей. Шестистолпный план мечети XII века не следует рассматривать как прямое продолжение четырехстолпного плана. В сравнении с мечетями типа Диггаран и Чар-Сутун здесь имеется скорее отход от старой традиции и сближение с арочно-стоечными конструкциями арабского Востока. Уже в мечети Хаким ат-Термези (XI в.) мы отмечали трехкупольный айван; здесь мы имеем членение прямоугольного зала круглыми в сечении столбами на три нефа. Отразилось ли это трехчастное деление на разбивке стен интерьера и членении поверхности фасада — нам неизвестно. В мечети Диггаран на сырцовых стенах ее не было; здесь она могла быть, но кладки частью скрыты под землей, частью переложены.

Портал мечети Магоки-Аттари таит загадку. До сих пор мы встречались с двумя типами порталов: в Рабати-Малик — с глубокой арочной нишей, в Намазгах — плоской. В первом случае — полусвод, во втором — арка-короб. В портале Магоки-Аттари арка заключает полусвод той же конструкции, что и в Рабати-Малик (поперечная полуарка делит свод на три части, в углах сталактиты). Однако зодчий идет дальше, пытаясь развить тему парадного входа хотя бы зрительно. Для этого он слегка выдвигает вперед устои и, чтобы придать им монументальный вид, расчленяет в плане каждый на две четверти круга. Сомкнутые четверти были применены и в Рабати-Малик (там они не выходят из плоскости стены, отвечая ритму лежа-

32 В. А. Шишкин. Археологические работы в мечети Магоки-Аттари в Бухаре. — ТИИА АН УзССР, Материалы по археологии Узбекистана, вып. 7. Ташкент, 1955, с. 29 и сл.

щих в плоскости полуколонн). На боковинах устоев портала располагаются вытянутые вверх арочки с плоскими решетками (они напоминают и Рабати-Малик, и бухарскую мечеть Намазгах). Однако устои эти невелики и едва ли могли служить прочным основанием для портальной арки. Как же венчались устои — архитравом или аркой? Загадка ждет решения.

Исключая узор кирпичной решетки, декоративное убранство мечетей Магоки-Аттари значительно отличается от мечети Намазгах, хотя и там и здесь применены схожие приемы: спаренные кирпичики с «бантиками», мозаика из брусков, рельефные выкладки кирпичных надписей по диагоналям, решетки по рисунку меандров. В Намазгах щеки и плоскости ниши убраны раздельно. В Магоки-Аттари они составляют одно целое, как если бы рисунок строился на листе, боковые четверти которого отогнуты под прямым углом. Развернем его, и мы получим широкую П-образную ленту надписи, подчеркнутой посредине полосой меандров.

Надпись с высоко взлетающими стержнями букв (алифов и лам), писанная изящным, упругим почерком, тонет в мелкой листве завитков и листьев. Обрамленная с двух сторон кружочками перлов, она огибает щеку арки, переходит на щипцовую стену и спускается по другой щеке. Узорную гладь спаренных кирпичиков с «бантиками» прорезает маленькая дверь. На углах арки — круглые, вырезанные из мягкого песчаника колонны со сплющенным тором и лирообразной капителью. Полусвод очертан схваченными в узлах лентами. Заполнение его выразительно: посредине полуарка в виде наборной решетки, в углах висячие сталактиты в прямоугольных рамках из плит тисненой терракоты. Над ними — крупный кирпичный узор решетки, утопленной в ганче. Сталактиты из кирпича, с отделкой из рельефной терракоты. Все просто, логично, скромно по цвету и материалу и вместе с тем полно изящества, вкуса и узорного богатства.

Безукоризненна в пропорциях и рисунке также и лицевая сторона портала. Узкие, вытянутые вверх панно в обрамлении кирпичных лент заполнены геометрическим узором в три яруса. С огромным мастерством компонуется геометрический узор из кирпича. Его заполняют сочные пластичные спиральки, усики, завитки, полупальметты причудливых очертаний. Исполненные изящества, они вместе с тем лишены абстракции и кажутся живым, хотя и фантастичным выражением богатства мира растений. Геометрический узор образует сетку, которая подчиняет растительный мотив строго найденной системе ритмов. Здесь действует не одна геометрия, но и художественный опыт мастера, его творческая интуиция. Она-то и побуждала зодчего применить плоские панно и в отделке устоев. Четвертинки колонн (полугофры) выложены из кирпичиков поясами и заключены также в своего рода рамы. Этим окончательно снимается старая трактовка гофр как полустолбов и утверждается их чисто декоративное значение. Пластика формы и светотеневой узор сливаются в одно целое.

Цвет не играет в мечети Магоки-Аттари активной роли, но, как и в мечети Намазгах, кирпичики подбираются и здесь по светлоте и тональности.

Своим узорным богатством южный портал мечети Магоки-Аттари превосходит все другие современные ему в Мавераннахре мечети. Это непомерное стремление к изяществу работы не стоит в каком-либо отношении с культовым характером здания или пышностью обихода феодальной знати. Мы видим источник этого стиля и приемов мастерства скорее в необычайно высоком взлете художественных ремесел XII века.

Мечеть Магоки-Аттари не была придворной мечетью. Ее место — в гуще лавок и мастерских среди базара. Лишенный почестей и прав медник или гончар находил радость и удовлетворение в творениях своих рук — в прекрасных произведениях искусства. Любимые народом изделия переходили из поколения в поколение, красуясь в домах людей большого и малого достатка. Не так ли смотрел на мечеть и зодчий, чье ремесло строителя было запечатлено для глаз многих поколений в самом долговечном из материалов — строительной керамике.

Спутником соборных мечетей были минареты. Эти, казалось бы, хрупкие и неустойчивые, бросившие вызов стихии ветра и колебаниям почвы высотные сооружения увлекали зодчих сложностью технической задачи. Многие минареты упали, не оставив и следа, но тем и вознагражден труд лучших зодчих, что иные воздвигнутые ими минареты пережили здания, к которым они примыкали.

Эволюция архитектурных форм минарета протекала весьма энергично. Минарет у мечети Чор-Сутун в Термезе (XI в.) имел цилиндрический ствол [33]. Минарет в Джаркургане (1108) — это пучок стволов на призматическом основании (илл. 136—137) [34]. В Бухарском минарете 1127—1129 годов классически выраженный фонарь гармонирует с массивным стволом минарета; монументальность его форм носит преднамеренный характер и, видимо, отвечает идее маяка, светящегося в ночи «людям веры». Здесь устойчивость сооружения (илл. 32) программна. Но уже в минарете 1196—1198 годов, воздвигнутом богатым садром в Вабкенте, архитектурные формы крайне облегчены, ствол вытянут, а фонарь воспринимается как почти невесомая, сотканная из ажурной ткани узкая и высокая ротонда, чудом вознесенная на недосягаемую высоту (илл. 33, 34).

Да и в керамическом убранстве этих минаретов прослеживается развитие стиля. В Джаркурганском минарете — простые, но чрезвычайно выразительные выкладки кирпичной плитки по гофрированному стволу в елку, в Бухарском минарете кирпичные выкладки в форме плетенок и кружков сочетаются с выкладкой под стилизованные надписи. В Вабкентском минарете — более плоский рисунок шлифованных кирпичиков с чередованием поясов кирпича на ребро и фигурных вставок; утонченность и в отделке кирпичной ротонды [35]. В минарете, сооруженном в Вабкенте, зодчий как бы бросает вызов стихиям, повергшим ранее на землю не один нерадиво построенный минарет. Великолепно не только то, что прочно и устойчиво, но еще и изящно; таков как бы неписаный девиз строителя.

Требования культа могли проявить себя главным образом в намогильных сооружениях, где человек верующий целиком посвящал свои помыслы загробному миру. Мазар не случайно означал и место погребения, и скромное надгробие, и блиста-

33 В. А. Шишкин. «Курган» и мечеть Чор-Сутун в развалинах старого Термеза.— ТАКЭ, т. II, с. 39

34 В. А. Шишкин. Минарет в Джаркургане.— Материалы по археологии и этнографии Узбекистана, т. II. Ташкент, 1950, с. 58 и сл.

35 О кирпичном убранстве минаретов Мавераннахра XI—XIII вв. см. подробнее: Орнамент Узбекистана, с. 194 и сл.

тельный мавзолей. Однако и здесь культовый момент нельзя считать определяющим.

Мавзолеи XI—начала XIII века были наиболее плодотворной школой мастерства зодчих. Они компактны и не требовали сложных решений плана; вместе с тем их компактность открывала широчайшие возможности решения конструктивных и декорационных задач в разработке форм не только усыпальницы, но и купольного помещения вообще.

По количеству сохранившихся в архитектуре Средней Азии XI—XII веков памятников мавзолеи стоят на первом месте. Хотя общей причиной их лучшей сохранности является боязнь осквернения могил и распространенный во все времена и у разных народностей культ предков, специфическим для XI—XII веков было также широкое распространение суфизма и почитание места упокоения подвижников — суфиев; последние пользовались большой популярностью в народе. Такие выдающиеся мавзолеи этой эпохи, как Султан Саадат Абу-Саида в Мехне, Мухаммеда бин Зейда в Мерве и прочие, стоят в несомненной связи с городской торгово-ремесленной средой, поддерживавшей шейхов. Эти мавзолеи устраивались большей частью при обителях-ханаках. Но были также и династические мавзолеи (давлетханы). Они отличались главным образом богатством отделки, особенно на фасаде (мавзолей Ибрагима ибн Хасана на Афрасиабе[36], мавзолеи Узгента), иногда величиной (мавзолей султана Санджара в Мерве).

На территории Узбекистана до нас дошли мавзолеи XI—начала XIII века — сырцовые и из жженого кирпича. В сырцовых мавзолеях все чаще употреблялись конструкции из жженого кирпича, а в мавзолеях с облицовкой из жженого кирпича в качестве стенового материала сохранялся подчас и сырец. Развитие архитектурных форм тех и других протекало в едином русле. Переход к жженому кирпичу способствовал развитию порталов, купольных конструкций, сводчатых систем.

В мавзолеях квадратного плана простой, кубической формы массив стен получает в углах арочный тромп, образованный тремя уменьшающимися вглубь арками с низко опущенными пятами; они упираются в концы консольных балок. Переход от основания пят к плоскости стены сглажен штукатуркой, образуя арочно-консольную форму (прототип сталактита). В остальном сохраняется традиционный восьмерик, образующий переход от квадрата стен (сложенных из сырца) к круглому основанию кирпичного купола. Таков мавзолей X—XI веков на городище Миздахкан (Кара-Калпакская АССР)[37].

Другой пример решения мавзолеев квадратного плана — мавзолеи в комплексе Султан-Саадат близ Термеза[38]. Один из них (северный) датируется третьей четвертью XI века, другой (южный) воздвигнут несколько позже (конец XI — начало XII века). В северном мавзолее переход от кубического основания к куполу осуществлен с помощью арок восьмерика и парусов, выложенных кирпичом в елку, что вообще характерно для приемов зодчих южных областей Средней Азии (особенно Тохаристана и Хорасана). В углах восьмерика свесы купола срезают малые арочки, тоже с фигурной выкладкой из кирпича. В интерьере и на северном фасаде здания трехчастное че-

36 Расшифровка имени Ибрагима ибн Хасана и определение здания, остатки которого находятся в Самаркандском музее, как мавзолея, сделаны М. Е. Массоном. В книге «Орнамент Узбекистана» это по недосмотру не было оговорено

37 А. Ю. Якубовский. Городище Миздахкан.— Записки коллегии востоковедов, т. V, Л., 1930; В. И. Пилявский. Ургенч и Миздахкан. М., 1948; И. С. Гражданкина. Строительные материалы мавзолеев Миздахкана.— «Архитектурное наследие Узбекистана». Ташкент, 1960

38 А. А. Семенов. Происхождение термезских сейидов и их

редование больших и малых декоративных ниш — прием, ставший типичным и для других памятников архитектуры этой эпохи.

Мавзолеи квадратного плана кладут начало и другим производным от них типам портально-центрических мавзолеев, образуя ряд форм, переходных от квадрата в плане к восьмиграннику.

Уже при описании мавзолея Мир-Саид Бахрам в Кермине (конец X в.) мы подчеркнули особо важное значение среза углов квадрата. Этот прием возник, видимо, в связи с восьмичастным делением подкупольной части и продолжением перекинутых через углы арок до пола. Прием был развит и получил значение целостной архитектурной идеи. Ею подсказаны мавзолей Шабурган-ата близ Каракуля (Бухарская область) и ряд портально-центрических мавзолеев Хорасана и Хорезма.

Мавзолей Шабурган-ата (XI в.) имеет форму восьмигранной крытой куполом призмы с приставленным к ней порталом [39]. Арочные ниши со сквозными проходами превращали мавзолей в купольную ротонду. Позже арки были заложены (кроме входной) на поперечной оси и над входом устроены окна. Соответственно возросла и функция портала — оформление лицевой стороны здания и особенно его отмеченного высокой аркой входа (схема 3).

древняя усыпальница. «Султан Саадат». — ПТКЛА, год XVIII (XIX). Ташкент, 1914; с. 3 и сл.; Б. Н. Засыпкин. Памятники архитектуры Термезского района. — Сб. «Культура Востока», т. II. М., 1928 с. 53 и сл.; Б. П. Денике. Архитектурный орнамент Средней Азии. М.—Л., 1939, рис. 5. Г. А. Пугаченкова и Л. И. Ремпель. Выдающиеся памятники архитектуры Узбекистана Ташкент, 1958, рис. 15. В дальнейшем ссылка на это издание будет обозначаться: Памятники архитектуры Узбекистана, с. ...

39 В. А. Нильсен. Монументальная архитектура..., с. 57—58

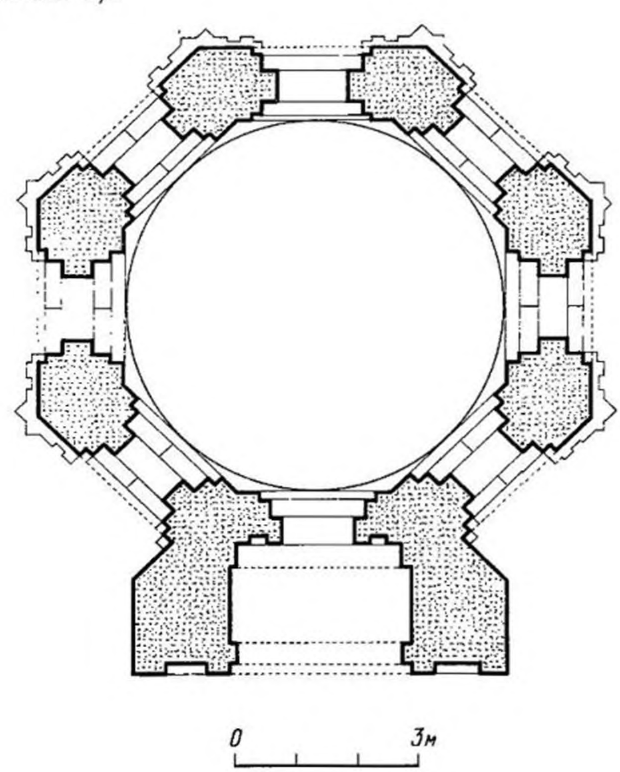


Схема 3

Нижние части мавзолея были выложены кирпичными плитами плашмя и на ребро; они массивны и выразительны. Их ло-

патки и выступ в виде складчатых граней напоминают один из восьмигранных мавзолеев Машада XI—XII веков с гранеными, суживающимися кверху, раздельно стоящими ребрами [40]. Нечто близкое отмечено исследователем и на малоизвестных памятниках Торт-ауз и Ходжа-Рушнаи в Сурхан-Дарьинской области [41].

Мавзолеи типа Мир-Саид Бахрам или Шабурган-ата крохотны. Будучи почти игрушкой в руках искушенного мастера, они не решали больших архитектурных задач. Но именно на таких произведениях «малой формы» проверялись, как на модели, замыслы зодчих. Их успех предрешал создание более крупных построек.

Мавзолеи, как правило, не повторяли друг друга, хотя отдельные приемы использовались неоднократно. Так, фигурная выкладка угловых колонок проходит в большой серии памятников Средней Азии, начиная с мавзолея Саманидов. Дальнейшая их эволюция отмечена в Мавераннахре (мавзолей Араб-ата X в.) и в Хорасане (мавзолей Алембердара начала XI века), мечеть в Дахистане XII—XIII веков. Слаборазвитый портал также претерпевает длинную эволюцию. Одно из первых звеньев этой цепи сковали в Мавераннахре строители мавзолея Араб-ата в Тиме. Дальше следуют: в одном направлении — мавзолей Худай Назар Овлия (XII в.) в Туркмении [42], в другом — мавзолей Узгента (XII в.) в Киргизии [43].

Соединительные звенья этой цепи обнаружены нами недавно в низовьях Кашка-Дарьи (мавзолеи Исхак-ата и его дочери из некрополя в селении Пудина близ Касана). Здесь угловые колонки теряют фигурную выкладку, а в убранстве стен и яруса парусов появляются двухцветные узоры из красных и желтых кирпичей [44] (схема 4).

[40] ТЮТАКЭ, т. VI, с. 297

[41] В. А. Нильсен. Монументальная архитектура... с. 61 (описания этих мавзолеев не дано)

[42] ТЮТАКЭ, VI, с. 265, 269, 311—314

[43] Б. Н. Засыпкин. Архитектура Средней Азии... рис. 30, 31

[44] Памятники исследовались в 1961 г. Л. И. Ремпелем и Р. Абдурасулевым во время экспедиции в долину Кашка-Дарьи

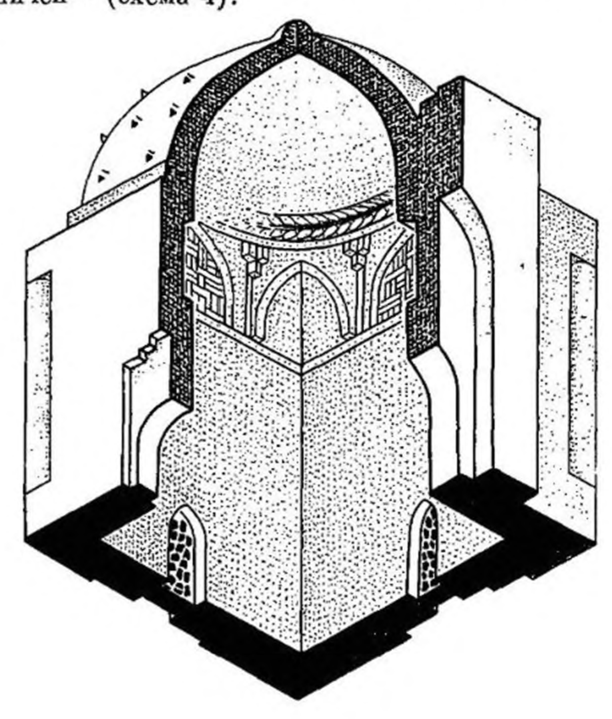


Схема 4

Трехчастное членение стен в ряде мавзолеев этой эпохи представляет собой известную традицию. Она связана с определенным техническим приемом. Такое членение стен было наиболее логично в четырехстолпном здании, где арки переброшены на стенку и опираются на несущие их пристенные колонны или лопатки. Соответственно и многоколонный зал вызвал бы многочастное членение стен. Однако этот прием утратил, видимо, свою прямую связь с арочно-стоечной системой и использовался также в купольно-центрических зданиях. Так, мавзолей-мечеть Ходжа Иса близ Ширабада [45] заключает прилежащее к мавзолею трехкупольное помещение мечети, каждому квадрату купола которой соответствуют снаружи арочные ниши. Средний зал (мечеть с михрабом) и боковой зал отделены от зала с надгробием решеткой и имели отдельные входы, отвечающие наружному членению продольных стен. Лопатки и арки делят их на шесть неглубоких ниш. Опущенные пяты арок продолжаются с отступом внутрь до цоколя (это напоминает арки в интерьере мавзолея Мир-Саид Бахрам). Возникнув как мотив, выражающий конструкцию здания, они тогда же перешли и в оформление стен зданий вообще. Прием этот указывает на стремление придать арке более стройную, вытянутую по высоте форму.

45 В. Л. Воронина. Неизвестные памятники Средней Азии.— Сб. «Материалы по истории и теории архитектуры Узбекистана», вып. I. М., 1950, с. 85 и сл.

В сравнении с крупными мемориальными памятниками Хорасана, Хорезма и Ферганы мавзолеи Мавераннахра той же поры кажутся более скромными в убранстве. Преобладал резной и шлифованный кирпич.

Но имелись и мавзолеи, блиставшие резной терракотой и резным штуком. Фрагменты портала мавзолея Ибрагима ибн Хасана (XII в.) [46] говорят о полной победе на фасаде этого здания резной терракоты, в основном естественных тонов, без поливы, но в центральных розетках — уже с бледной зеленовато-голубой глазурью. В мавзолее Хаким ат-Термези — единовластие резного штука [47] (илл. 35). В стоящей рядом мечети резьба по ганчу легла поверх кирпичного узора. Стилистически резной штук мавзолея и мечети Хаким ат-Термези тот же, что и во дворце правителя Термеза. Очевидно, архитектурный декор культовых и светских зданий был един.

46 Орнамент Узбекистана, фронтиспис в красках и рис. 70

47 Там же, с. 73; М. Е. Массон. Надписи на штуке из архитектурного ансамбля у мавзолея Хаким ат-Термези... с. 69 сл.

Достигнутое в оформлении дворцов и жилищ переносилось в декор мечетей и мавзолеев. И, наоборот, опыт сооружения культовых зданий влиял на архитектуру гражданских сооружений.

Зодчие были рачительными мастерами-строителями, то есть первоклассными практиками, а не философами, осмыслявшими свои идеи на бумаге. Но все, что выходило из рук мастеров этой эпохи, было проникнуто целостностью художественного содержания. Мастера исходили из личного опыта и вкуса, в основе которого лежала система художественного видения. А она была неразрывно связана с миропониманием, которое владело в ту пору умами и чувствами людей — и тех, кто утверждал свои феодальные права и привилегии, и тех, кто, подчиняясь им, признавал освященную исламом непреложность установившихся в обществе отношений. Можно предполагать, что антифеодальные движения затрагивали так или иначе уклад жизни города, а с ним решали судьбу отдельных зданий

или, способствуя демократизации городской жизни, вызывали предпочтение, оказываемое определенным типам зданий. Но пока эти движения не приводили к ломке основ феодализма — градостроительное искусство и зодчество, предпринятое по инициативе эмиров, султанов, шейхов или садров, различалось между собой в области монументальной архитектуры не больше, чем богатый династический мавзолей в сравнении с более скромным мавзолеем шейха. Дворцы и караван-сараи, мечети и ханаки, минареты и мавзолеи — все виды монументальных сооружений возводились в сходных технико-экономических условиях, да и миропонимание зодчих, возводивших культовые и гражданские постройки, не знало существенных различий. Этим определялось и художественное единство всей архитектуры Мавераннахра XI — начала XIII века. Строительное искусство средневековья имело своим средоточием города. В сельской местности сохранялись, больше чем в городах, традиции раннефеодального зодчества, однако и сюда проникало влияние города, его успехи в области строительной техники.

В сельской местности архитектура жилища сохранилась лучше всего на некогда заброшенных землях Хорезма. Здесь вдоль сети каналов тянулись отдельными группами крестьянские неукрепленные усадьбы. Каждое ответвление канала было связано с определенной усадьбой. Одна из усадеб, наиболее крупная, составляла резиденцию князя. Усадьбы сохраняли некоторые черты плана и архитектурного оформления замков и крепостей, однако военно-фортификационного значения они не имели.

48 А. И. Тереножкин. Жилые постройки XI—XII вв. в Каракалпакской АССР.— Известия УзФАН СССР, 1940, № 7, с. 58—73

Усадьбы крестьян в комплексе Кават-кала [48] представляли собой подобие недавних узбекских хавли: большой, замкнутый глинобитной стеной двор с группой прилежащих к одной из его сторон помещений. Это был многокомнатный дом с монументальным двухэтажным главным залом-приемной (михманханой). Внешне он походил на стоящий отдельно или стиснутый примыкавшими к нему помещениями кешк. Однако это не был уже замок. Стены и башни его были лишены бойниц и являли собой, по выражению С. П. Толстова, «утонченный декоративизм архитектурного стиля» [49]. Тонкие стенки, выступы вроде башенок, ряды полуколонок (гофры), архаизированная резьба по глине — узоры из кружков, завитков и диагоналей, близко напоминающие мотивы на неполивной керамике того же времени. Конфигурация главного помещения в плане довольно причудлива. То это прямоугольник или квадрат, то два сомкнутых или пересекающихся под прямым углом коридора, то круглое помещение с широким обходным восьмигранным коридором, то узкий зал с двумя угловыми гранеными выступами. Внутри главный зал изобиловал бесчисленными стрельчатыми нишками, заполнявшими всю плоскость стен, напоминая голубятню. Назначение подобных нишек (они отмечаются также и в сырцовых зданиях с гофрами в Северном Хорасане) не вполне ясно. Обычно ссылаются на известное описание жилища ургенчского кадия у Ибн-Батуты (XIV в.), где говорится о зале, в котором были разостланы «роскошные ковры, стены обиты сукном и с множеством углублений, а в каждом углублении серебряные, позолоченные сосуды и иран-

49 С. П. Толстов. Древний Хорезм. М., 1948, с. 167

ские кувшины. Таков обычай у жителей этой страны убирать свои дома». Вместе с тем высказываются предположения, что в ниши вставлялись жерди и на них развешивались для сушки ломти дынь.

Если бы здания с ячейками в стенах возводились только для сушки дынь, то углубления для крепления жердей находились бы на продольных стенах зала (особенно в расположенных «глаголем»), между тем нишки располагаются во всех случаях и на продольных стенах и на торцах. Следует, по-видимому, согласиться с предположением, высказанным относительно того, что подобные каптарханы хорезмских усадеб XI—XII веков служили в неспокойные дни укрытием для добра, а в обычное время использовались в качестве подсобнохозяйственных помещений (для сушки винограда и приготовления виноградного сусла); нельзя исключить и возможность использования их в качестве палат для приема гостей в дни особых торжеств[50].

50 С. П. Толстов. Древний Хорезм, М., 1948, с. 162; ТЮТАКЭ, т. VI, с. 217, прим. 3

Такие же или сходные усадьбы с залом типа каптархана были обнаружены во многих пунктах левобережья Аму-Дарьи и в районе древнего Мерва. Они были оформлены по традиции башенными выступами, вверху — зубцами. Вход был нередко выделен порталом со стрельчатой аркой.

Мы видим, как архитектура крестьянских усадеб приспосабливается в это время к новым условиям жизни. Убранство зданий сочетает элементы пластического декора со стремлением к нарядности и богатству узора. Между архитектурой феодальных торгово-ремесленных городов и архитектурой крестьянских усадеб устанавливаются различия, связанные с условиями жизни в городе и сельской местности, но постоянной диффузии населения из села в город и обратному проникновению художественных ремесел города в самые отдаленные пункты периферии сопутствует такое же взаимопроникновение архитектурных форм и идей. Это проявляется прежде всего в области монументально-декоративного искусства как области, наиболее тесно связанной с городским и сельским ремеслом. Здесь устанавливается наибольшая близость, а порой и тождество художественных мотивов и форм, из которых складывается как единое целое стиль архитектуры и монументально-декоративного искусства эпохи (илл. 37).

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ И ПРИКЛАДНЫЕ ИСКУССТВА

В древности и в раннем средневековье роль изобразительных искусств в духовной жизни народов была огромна. Настенная тематическая живопись и скульптура были составной частью архитектурного произведения и, естественно, не выпадали из круга архитектурных идей. В XI—XIII веках эти виды изобразительного искусства сошли на нет. Выдвинулись вперед отделочные работы. Скульптура и монументальная живопись выключились из обихода, передав свои художественные средства искусству вещи и узора. В этом была своя логика, проистекавшая из внешних обстоятельств и внутренних процессов развития изобразительного искусства.

Древняя скульптура повествовала о жизни богов и эпических героев. И светское искусство IX—X веков с его жизнерадостным вольнодумием порой обращалось к образам «куми-

ров». Поэзия эпохи Саманидов полна эпитетов и сравнений, которые говорят о высокой оценке искусства живописи и ваяния.

Только богословы чурались скульптуры как искушения, склонявшего людей к идолопоклонству. Это они провозгласили искусство злом и обратили негодование верующих против писавших лики святых. Заодно был наложен в искусстве запрет на все, что живет и дышит, на том казуистическом основании, что одухотворять творение дано, на правах действующих привилегий, исключительно всевышнему. Однако влияние ислама не затрагивало глубоких слоев народа, и там продолжало жить старое искусство, его образы. Они отложились в устном и изобразительном фольклоре, пронизывали ремесло.

В XI веке религиозная пропаганда ислама усилилась и захватила широкие слои торговцев, ремесленников, крестьян.

Если раньше разрушителями «капищ идолов» были пришельцы арабы, а тюрко-согдийское население угрожало смертью тем, кто посягнет на их кумиров, то теперь сами среднеазиатские правоверные сбивали изображения со стен, выцарапывали им глаза. Реакция была самой сокрушительной.

Бируни вспоминает времена, когда в определенный день года, согласно обычаю, делали из теста или из глины изображение человека и ставили его у ворот. Обычай этот был, по его словам, народным («этого не делали в жилищах царей»), но в его время (XI в.) этот обычай был оставлен, «так как в нем есть нечто сходное с многобожием и неверием» [51]. Религиозное ханжество правителей идет в ногу с происками духовников, и скульптурные изваяния исчезают повсеместно.

51 Бируни. Избранные произведения, т. 1. Ташкент, 1957, с. 239

Никогда еще искусство бытовой вещи не испытывало такого натиска тем и сюжетов изобразительного искусства, как в эту пору. Они были переданы ему исчезнувшей скульптурой и монументальной живописью. Скульптурные изваяния были не просто уничтожены (искусство ваяния воскресло бы непременно). Скульптура распалась изнутри под воздействием новых художественных идей, сменивших старые. Был утрачен язык пластических форм, и это сломило скульптуру больше любых запретов и насильственной расправы с ней фанатически настроенной массы верующих.

Кажется, что скульптуру поглотил плоский орнамент. Вместе с тем можно назвать немало образцов мелкой пластики переходной эпохи изобразительного характера, где орнамент отсутствует вовсе.

Из меди, свинца, олова, камня, пасты и прочих материалов, пригодных для мелкой пластики, выделывались крохотные вещицы с фигурками птичек, зверюшек, фантастических существ, реже людей.

Здесь мы найдем бронзовых и серебряных птичек в виде подвесок, свинцовую фигурку верблюда, булавки с изображением петуха, птицы с хохолком, сидящей обезьянки, бронзовые и серебряные человеческие фигурки, нефритовые статуэтки — людей и львов, головку кошки, печати серебряные в виде статуэток стоящих зверей с гравированными арабскими надписями и медную статуэтку стоящего льва с арабской

надписью «Абукер»[52]. Скульптура выродилась в мелкие металлические и костяные поделки, служившие для украшения и в качестве амулетов. Они как-то возмещали потребность широких слоев народа в искусстве пластики. Но это были безделушки, в которых фантазия мастера-ремесленника, привыкшего видеть в искусстве лики людей и животных, искала посильного выхода.

К человеческим фигуркам отношение стало нерадивым. Будто подчеркивалось, что сделано это только на забаву. Со времен терракоты, прославлявшей эпических героев, многое изменилось. В VI—VIII веках героев высоко чтили; в IX—X веках их вытесняют неказистые фигурки; былые кумиры изображаются страшными, враждебными людям существами, их превращают в игрушки и отдают на забаву детям. В XI—XII веках они исчезают вовсе и лишь как след былого мы все еще встречаем в эту пору лепные изображения коня и слона. Они в схематически исполненной бронзе, а голова животного часто в начельнике из полос и пластин. Как бы подчеркивалось, что это не живое существо, а нечто неодушевленное.

Условная трактовка изображений вытекала из широкого обобщения. Вспомним, как изображались морды крылатых грифонов на сводах во дворце правителей Термеза (XII в.), где чисто орнаментальная трактовка фигуры зверя дополнялась совершенно условным изображением его лика в виде диска с полосами и отверстиями. Ясно, что здесь действовали некие общие приемы. Они служили уничтожению традиций изобразительности и ставили на ее место чистую условность.

О монументальной живописи среднеазиатского Междуречья в этот период мы знаем так же мало, как о книжной миниатюре. Собственно, мы ничего не знаем, хотя и та и другая, видимо, существовали. Но время не пощадило их, а то, что дошло во дворце термезских правителей, принадлежит целиком орнаментальному творчеству. Мотивы росписей стен XI—XIII веков имеют много общего с убранством современной им керамики, узорами художественных тканей и чеканки. Можно думать, что настенная живопись этой эпохи стоит ближе к прикладному, нежели к изобразительному искусству.

Прежде чем обратить свой взор к прикладным искусствам, мы должны оговорить трудность абсолютной датировки рассматриваемых вещей. Возьмем ли мы керамику, металл, ткани или стекло — классификация их по векам полностью еще не разработана. Так, в керамике предпочитают не разделять X и XI века и рассматривать их как нечто в гончарном искусстве единое. Еще меньше оснований разделять XI и XII века, XII и начало XIII века. Установлено к тому же, что, скажем, неполивная тисненая керамика, особенно типичная для XII века, переходит без существенных изменений в XIV век (на это указывают сосуды с именем мастера и датой)[53]. Точная, археологически обоснованная стратиграфия отдельных видов изделий по векам будет создана. Но это будет история ремесел. Мы этой задачи себе не ставим. Для истории искусств требуется более широкий охват художественных явлений. Искусство эволюционирует медленно, и процесс развития тем яснее, чем менее дробна периодизация.

52 Государственный Эрмитаж. Каталог Международной выставки памятников иранского искусства и археологии. Л., 1935, с. 356-93; 99; 187-23; 188-27, 29; 357-106; 353-62-65; 363-67; 354-69; 357-109-110. Большинство названных здесь вещей поступило в Государственный Эрмитаж из Самарканда (в основном с городища Афрасиаб)

53 А. Е. Давидович. Два самаркандских кувшина с датой и именем мастера в надписи.— КСИИМК, 80. М., 1960, с. 109—113

Рост художественных ремесел в среднеазиатском Междуречье идет на протяжении XI—XII веков со все нарастающей силой. Чем дальше и шире рынки сбыта, тем больше масса продукции и число вовлеченных в производство народных умельцев-мастеров. С ростом феодальных торгово-ремесленных городов художественные ремесла приобретали народнохозяйственное значение, став одним из показателей роста производительных сил феодализма всего Среднего Востока, Балканских стран и стран Восточной Европы. Существовал общий для этих стран процесс совершенствования форм товарного производства, вызвавший множественность видов изделий и большую специализацию среди мастеров. Технические совершенствования были направлены на удовлетворение массового спроса. И как следствие этого появились новые образцы утвари, связанные повсеместно с породившей их средой и условиями производства.

В керамике главное место занимала посуда — столовая и кухонная; в строительной керамике — тисненые и резные облицовочные плиты из терракоты, безглазурные, а затем покрытые частично или полностью глазурью — голубовато-зеленой и белой.

Материал столовой посуды был все тот же — выдержанное в сыром и темном месте глиняное тесто с добавкой растительного пуха, а в тонких изделиях — также и специальной сланцеватой глины. Грубые сорта теста — с примесью шерсти, кварцевого песка или истолченной керамики — шли на лепку очажков и в строительную керамику. Во второй половине XII века или в начале XIII века появился новый керамический материал кашин (силикат) — пористый и легкий, хорошо принимающий глазурь. Неизменный ножной гончарный круг давал целые сосуды или отдельные части, которые собирались и склеивались вместе с отдельно тисненными, богато орнаментированными стенками.

В безглазурной керамике не выходили из употребления приемы прочерчивания орнамента на изделии прямо на станке гребнем (волнистый узор), гравировка и вырезывание орнамента по слегка сырой еще поверхности, особенно срезы желобком (каннелюрами), оттиск изображения штампом (единичного или поясками), налепы предварительно оттиснутого украшения, лощение.

Поливная посуда становится легче: еще в X веке утончаются стенки и поддон, обтачиваются борта. Приподнявшись над плоскостью донца, они образуют на блюдах X—XI веков широкие, почти плоские поля. В XII — начале XIII века узкие борта стоят почти прямо. Несколько эволюционируют формы чаши, они с прямыми бортами, иногда имеют слив. Совершенствуется производство хозяйственной утвари — хумы, котлы, жаровни, переносные очажки. Кухонные котлы, тонкостенные, полусферической формы, покрываются изнутри стойкой голубой глазурью. Изготовляются в обновленных формах светильники, подсвечники, чернильницы, различные виды химико-фармацевтической посуды (в том числе «сфероконусы»), игрушки, погремушки, шкатулки и прочее [54].

Бок о бок с художественной керамикой ремесленного про-

54 Археологическая литература по бытовой

изводства в XI—XII веках существовала примитивная керамика домашнего изготовления. Формы ее и техника производства были настолько архаичны, что напоминали исследователям расписную керамику древних земледельческих поселений III—I тысячелетий до н. э. И, однако, неоспоримо, что она сопутствовала художественной керамике XI—XII веков как продукт специфически домашнего производства очень давней художественной традиции.

В Самаркандской области формы этой керамики особенно архаичны, напоминая прямым и широким горлом с косым срезом примитивные сосуды из тыквы. В северных районах Туркестана лепные кувшины с лощением имеют изящные горловины на грушевидном тулове, со сливом, напоминающим головку птицы. В Ферганской долине сосуды ручной лепки украшает гравировка или роспись, чаще растительных форм, оригинальная, живая (илл. 48, 50).

Расписная керамика средневековья восходит к очень старым прототипам. В XI—XII веках она наводнила собой города, куда пришла, видимо, вместе с наплывом сельского населения.

Позже расписная безглазурная керамика архаических форм исчезла не только в городах, но и в селениях. Она сохранялась лишь в самых далеких углах, среди горцев.

Наряду с художественной керамикой должно быть отмечено широкое производство стеклянных изделий и уникальных вещей из горного хрусталя.

К изделиям VII—VIII веков относится, быть может, головка дракона в Самаркандском музее (голубой хрусталь?). К последующему периоду (IX—XI вв.) — флакончики из хрусталя (выс. 5,5 см.)[55] в форме стилизованной рыбы (на туловище выточены сердцевидные полупальметты, а также поделки из дутого стекла в форме головки животного или человека.

На стеклянных медальонах — тиснение. Головка (барельеф) украшает медальон из раскопок на Афрасиабе[56]. Стеклянные медальоны из дворца правителей в Термезе XII века заключают отдельные фигуры и эмблемы. Здесь, кроме отмеченного ранее всадника в короне с птицей, можно видеть и другие сцены дворцовой жизни, особенно сцены охоты[57].

На протяжении всего периода (IX—XIII вв.) преобладало стекло зеленоватое, часто мутное, почти всегда пузырчатое. Но встречается и бесцветное, а также специально окрашенное — синее, желтое, оранжевое, красное, вишневое, малиновое, фиолетовое, черное и оливковое.

Основную массу стеклянных изделий составляла столовая и химическая посуда, но производилось также оконное стекло дисками, утолщенными посредине.

Интересны бусы, среди которых славятся красивые изделия из малопрозрачного или непрозрачного темно-зеленого, коричневого и черного стекла, обработанные как паста; в них вставлены «глазки» из светло-лилового, светло-зеленого и синего прозрачного стекла в белом ободке[58]. Затем мелкие сосуды-пузырьки (для аптечных снадобий) с широким и узким горлышками, иногда с граненым туловом, а также более крупные флаконы с шаровидным или призматическим туловом и высоким горлышком. Далее графины и кувшинчики с широкой

керамике XI—XIII вв. обширна. Из наиболее существенных см.: Н. Н. Вактурская. Хронологическая классификация средневековой керамики Хорезма (XI—XVII вв.),— ТХЭ, т. IV, с. 268 и сл.
Э. В. Сайко. История технологии керамического ремесла Средней Азии VIII—XII вв. Душанбе. 1966.
Ш. С. Ташходжаев. Вопросы исторической классификации поливной керамики Афрасиаба.— Сб. Из истории искусства великого города. Ташкент, 1972

55 В Эрмитаже имеются два таких флакончика. Один поступил с Афрасиаба (№ 5533), другой найден был в Ташкенте (картотека негативов П-15869)

56 А. И. Тереножкин. Согд. и Чач.— КСИИМК, XXXIII, 1950, рис. 72,1

57 В. Д. Жуков. Стеклянные медальоны из дворца термезских правителей. — Известия УзФАН СССР, 1940, № 4—5

58 А. С. Боброва. Бусы из Афрасиаба.— КСИИМК, XXX, 1940, с. 121 и сл.

воронкой горловины, иногда с носиком и боковой ручкой, кружки, рюмки, стаканы, стаканчики и блюдца различных форм, чаще из тонкого стекла. Еще стеклянные чернильницы (стаканчиками), оправленные в алебастр, химическая посуда.

В большинстве изделия эти сами по себе изящной формы, что в сочетании с цветом стекла делает лучшие образцы предметами искусства[59]. Иногда применялись и украшения — рельефный орнамент, исполненный выдуванием в форму или путем тиснения узора штампиком. Мотивы убранства несложны — сетки, ромбики, розетки, жгутики, реже растительные формы и зооморфные изображения (например, птички). Применялась и гравировка по стеклу — чаще несложная по мотивам, с преобладанием прямых и волнистых линий — полосок и кружков, иногда арочек. Кроме того, делались и налепы из стекла, например жгутики, изображавшие, по-видимому, змею: она обвивает тулово или горло сосуда и как бы стережет его содержимое.

59 М. Амиджанова, О производстве стеклянных изделий в среднеазиатском городе Кува.— НРС. кн. I, Ташкент, с. 83 и сл. И. Ахраров. Средневековые стеклянные бокалы из Кувы.— Серия общественных наук. Ташкент, 1960, Известия АН УзССР, № 4, с. 22 и сл.

Сейчас мы не решаемся установить четкую грань между стеклом IX—X и XI—XII веков, но, видимо, ко второму из этих периодов относятся налепы цветного стекла — голубого или зеленого пятнами, иногда с гравировкой по налепу и с выборкой цветного слоя (прием тот же, что и в двухцветной штукатурке типа сграффито).

Для художественных поделок применялся и камень. Из мягкого темно-зеленого стеатита (калыбташ) выделывались каменные матрицы для отливки металлических предметов с выпуклым узором (илл. 40) и инструментов, а также сосуды, употреблявшиеся в качестве светильников, чернильниц, плошек для разведения сурьмы и т. д. Часто им как настольной утвари придавали для изящества форму звездчатых или фестончатых розеток.

Для каменных матриц применялся и мелкозернистый точильный камень. На гладкой поверхности одного из таких колыбов с Афрасиаба выгравирован вписанный в рамку фигурный медальон (илл. 36) на темы поэтической легенды «Бахрам Гур и Азаде». Спирали ветвей переходят в фигурки животных (верблюд (?), грифон, головки драконов). В центре утолщение линий растительного побега образует фигурку всадника, перед ним женщина, держащая кувшин (?).

Изделия из кости — их у нас немного и они существенно не разнятся от образцов предшествующего периода — находили все новое и новое применение. Выделывались игральные кости, шахматные фигурки, обкладки для разного рода вещей с инкрустацией, столовые приборы — затейливой формы вилки и ложки.

В работе по кости резьба, шлифовка, полировка предметов, а также последующая обработка гравировкой, плоский рельеф и ажурная резьба следуют установившимся ранее традициям, но также отличаются тяготением к общей и для других видов художественного ремесла узорности.

Художественные ткани XI—XIII веков были прямым продолжением традиций, созданных в этой области ремесла еще в домусульманское время. В XI—XIII веках стали выделывать хлопчатобумажные зандани. Но, как отметил уже

В. В. Бартольд, «маловероятно, чтобы туркестанцы в деле хлопководства и выделки хлопчатобумажных тканей научились чему-нибудь у мусульманских завоевателей; влияние на туркестанскую промышленность египетской относится, по-видимому, только к области выделки льняных тканей». Смешанные ткани Мерва (из льна и шелка, хлопка и шелка)[60] не уступали египетским.

Все документированные мервские образцы тканей найдены в Египте[61]. По составу орнаментики можно предполагать взаимодействие тканей Средней Азии и Переднего Востока. В поэме «Хосров и Ширин» азербайджанский поэт Низами (XII в.) славит халлукских девственниц «шамсэ». Речь у него идет о тканях, украшенных орнаментом в виде солнечных кругов. Привозились они в средневековый Азербайджан откуда-то из Туркестана[62]. Трудно сказать, каков был вклад карлуков, сельджуков и других тюркских племен в ткацкое искусство XI—XII веков, однако очевидно, что под «халлукскими», как и «сельджукидскими», тканями следует понимать то же среднеазиатское ткачество, взятое в более широких рамках времени и места.

Художественные ткани украшали помещения (ковры, занавеси), но шли также и на одежды. Ткани были главным проводником орнаментов, и благодаря им сходные узоры распространялись на Среднем Востоке повсеместно. На одежду шли местные и привозные ткани (румийские, китайские). И тем не менее костюмы и головные уборы сохранились всюду свои, верные давней традиции.

По словам китайского путешественника Чан-чуня, посетившего в 1221 году Самарканд, костюм мужчин составляли высокие шапки, украшенные разноцветной тканью, к которым были привешены кисти. Женщины обертывали голову черным или темно-красным флером с вышитыми цветами или фигурками, для этого употреблялись холст и шелковые ткани. Простой народ (и духовенство) обертывали голову куском белой материи. Платья у мужчин и женщин были одинаковы, они состояли из тонкой шерстяной материи белого цвета, сшитой кверху узко, внизу широко, с рукавами[63].

Каждый вид ремесла выработал свой круг излюбленных мотивов и тем. Роспись гончара, чеканка или литье металла, как и ткачество, настолько различны по приемам работы и материалу, что даже близкие между собой мотивы изобразительного искусства получают в каждом из них свое особое толкование. Многие мотивы вообще не повторяются и существуют только в определенном виде ремесла. И тем не менее прикладное искусство рассматриваемой эпохи в чем-то едино. Это станет очевидным, если обратиться к изобразительному языку художественных ремесел, к миру образов, в которых выражены и мысль художника, и его манера чувствовать и воображать.

В произведениях художественного ремесла XI—XIII веков изображался и человек. Но какое содержание несет его образ? На фрагменте поливной чаши с Афрасиаба (на красном череп-

60 В. Бартольд. Хлопководство в Средней Азии с исторических времен до прихода русских. — «Хлопковое дело», 1924, № 11—12, с. 6

61 В. А. Крачковская. Эволюция куфического письма в Средней Азии. — ЭВ, III, 1949, с. 7

62 Низами Гянджеви. Хосров и Ширин. М., 1948, с. 457 (комментарий Е. Э. Бертельса)

63 В. Бартольд. Туркестанский край в XIII в. — «Туркестанские ведомости», 1894, № 44

ке с белым ангобом роспись желтым, красным и марганцево-черным)[64] скупо очерчен длинный, сливающийся внизу со ртом нос и полудуги глаз с черными точками зрачков. На голове у него венец; вдоль щек — красные полосы ткани (?). Это относительно редкий пример изображения человеческого лица крупным планом. Вспомним голову витязя, сидящего на слоне (настенная живопись Варахши). Сдержанность и бесстрастность его лица казались там только внешним проявлением сдержанности чувств. Здесь же осталось бесстрастие, отвлеченное, лишенное внутреннего состояния — схематизм скупых линий носа, глаз, губ и все тот же или схожий, но уже ничего не говорящий венец, в котором с трудом угадываются стилизованные птичьи крылья.

Или другая тема: правитель возлежит на троне. Когда-то, еще в античные времена, эта тема варьировалась многократно в связи с образами Диониса. В ирано-сасанидском искусстве она трактуется как сцена возлежания царя в присутствии прислужницы или слуг. Царь полулежит, опираясь на локоть, держа в руке чашу, цветок, палицу или другой атрибут. Тема эта должна была иссякнуть давно. Но вот перед нами бронзовый котелок Самаркандского музея (илл. 39). На нем в обрамленной перлами полосе повторяется в больших кругах, чередующихся с розетками и парными завитками, знакомая сцена. Правитель в нимбе (его фигура прочерчена грубо и схематично) возлежит, поджав ноги, откинув ладонь; перед ним бесформенная фигура (может быть, искаженное изображение служанки). У изголовья высокая курильница — старый атрибут священнодействия магов. Сюжет, как видим, старый, но как вытравлено в нем все индивидуальное, что могло бы характеризовать личность царя. Человек не тема для художника. Его тема — воин, феодал, который, говоря словами автора «Кабус-намэ», «избрал двадцать вещей, чтобы с ними провести долгую жизнь: стихи и пение, музыку и приятное на вкус вино, шахматы, нард, охоту, барса и сокола, ристалище и мяч, тронный зал, бои и пиры, кони, оружие, щедрость, молитвы и намаз». Эти темы и проходят на предметах рассматриваемой эпохи. Образы древнего согдийского (и ирано-сасанидского) искусства продолжали жить как пережиток и как по-новому осмысленная поэзия прошлого. Ведь не случайно на поливных сосудах и фризовых изразцах XII—XIII веков писались строки из «Шах-намэ»[65]. Некоторые сценки с изображением юноши на охоте и могучей птицы, несущей в клюве человечка, — быть может, вскормленника симурга, богатыря Заля,— на бронзовом ларце той же эпохи подсказаны, видимо, тем же литературным источником[66]. Пусть затуманивался смысл старых обрядов и церемоний (едва ли в эту пору сохранялись языческие курильницы, о которых шла речь), но привычная рука мастера вторит мотивам глубокой старины.

Тема сражений и охотничьих утех, унаследованная из раннего средневековья, была самой стойкой, и она проходит красной нитью на многих изделиях этой эпохи.

Менялись техника и материал, но характер изображений был поразительно устойчив; видимо, главное заключалось в трактовке образов. Так, на стеклянных медальонах дворца прави-

64 Самаркандский музей, инв. № А 49-770.— Г. А. Пугаченкова и Л. И. Ремпель. Выдающиеся памятники изобразительного искусства Узбекистана. Ташкент. 1960, рис. 118. В дальнейшем ссылка на это издание будет обозначаться: Памятники искусства Узбекистана, рис. ...

65 Л. Т. Гюзальян. Фризовые изразцы XIII в. с поэтическими фрагментами.— ЭВ. III. М.— Л., 1949, с. 72 и сл.

66 Крышка бронзового ларца в Самаркандском музее. Памятники искусства Узбекистана, рис. 189—191

телей Термеза всадник с ловчей птицей в руке исполнен оттиском и потому рельефно, но все части рисунка лежат в одном плане с побегами ветвей и выпуклостью плодов, заполняющих фон. Всадник сидит к зрителю боком, но торс его повернут анфас (илл. 41). Нимб обрамляет плоский невыразительный диск лица с венцом на макушке. Еще на одном изделии — бронзовом зеркале, найденном в Семиречье[67], — царственный всадник в нимбе, с развевающимся шарфом, пронзает хищника копьем. Здесь фигуры плоски, четки, почти силуэтны, фон тщательно выбран. На другом бронзовом зеркале, где всадник стреляет, обернувшись назад, в настигающего его зверя, применено литье, контуры рисунка оплыли[68]. Мы назвали вещи, разные по технике и манере мастера, но стиль их один.

Всадник, стреляющий в зверя обернувшись назад, — это еще одна реплика в адрес древнего искусства. Мы встречали эту сцену в изображении «Согдийского всадника» на чаше Эрмитажа VI—VII веков и на другом еще более раннем ирано-сасанидском блюде (оба они серебряные с позолотой), изображающем Шапура II в сражении со львами (IV в.)[69]. Вещи XII—XIII вв. — не ухудшенная копия древнего оригинала, а лишь вариация старой темы с полной утратой живости и экспрессии, отличавшей произведения старого стиля. Куда девались присущее ранее всаднику горделивое спокойствие, властность и сила? Да и в облике зверей нет ничего звериного. Сцена лишена драматизма и, как многие другие подобные сцены в репертуаре искусства XII—XIII веков, выглядит по самой трактовке образов декоративной. Герой безлик, он лишен характера, силы, воли. Сюжет потерял действенность.

Сцена с участием лучника, стреляющего обернувшись назад, имеется и на фрагменте одного поливного блюда той же эпохи (тоже в Самаркандском музее)[70]. Опять же статичность позы, декоративная согласованность линий и пятен. Привлекателен для глаз ритм полурисунка-полуузора, но содержание как источник выразительности, по существу, снято. Вот почему и грозный некогда противник героя — злобный, с отверстой пастью лев — выглядит здесь жалким зверьком.

Сцены реальной жизни в прикладном искусстве XI—XIII веков относительно редки. Знаменитый гератский бронзовый котелок, инкрустированный цветным металлом, заключал изображения ремесленников различной специальности[71]. Но если в сценах охоты динамика действия была ослаблена, то в изображениях повседневной жизни господствуют полная неподвижность и покой. На бронзовых чернильницах изображались подобным же образом писцы[72]. Масштаб фигур, их анатомическая правильность стали давно уже стеснительной обузой для художника, все помыслы которого направлены на то, чтобы вписать фигуру в уготованное место, уравновесить части рисунка в композиции и выявить организующий построение ритм.

Наибольший простор открывался художнику там, где сюжет требовал полета фантазии и где декоративность проистекала из самого заданного художнику содержания.

67 Г. Н. Балашова. Бронзовое зеркало со сценой охоты. — ТОВЭ, т. III. Л., 1940, с. 257—262

68 Восточное серебро. М., 1909, № 6

69 Р. В. Кинжалов, В. Г. Луконин. Памятники культуры сасанидского Ирана. Л., 1960, табл. 5

70 Н. Забелина и Л. Ремпель. Согдийский всадник. Ташкент, 1948, рис. 10

71 Публиковался неоднократно. См.: Р. Кесатию. Гератский бронзовый котелок 1163 г. — «Памятники эпохи Руставели», Л., 1938, с. 237 и сл.

72 Памятники искусства Узбекистана, с. 164, рис. 195—196

Вспомним женщину-птицу в скульптурной резьбе Варахши. Сейчас этот мотив стал особенно излюбленным в металле. Женщины-птицы, как и сирины русских сказок, изображаются обитателями райских садов. Мы встречаем их изображения оттиснутыми на керамике штампом (перистый наряд, на головках венцы) (илл. 44) и на бронзовых подносах, где они вписываются в круглые медальоны. У них птичьи лапы и длинноперые хвосты[73]. Вокруг головы — нимб, на головах — короны или венцы. Фон в сплетениях ветвей с типичными и для архитектурного орнамента XII века бутонами.

Затем следуют не менее распространенные в ту пору изображения сфинкса (льво-грифон с головою женщин или, скорее, женщина-птица с туловищем льва). Эта фигура помещается в средней части подноса или на тулове металлического сосуда, тоже в сплетении ветвей, видимо, символизирующих райские сады. На небольшом бронзовом подносике Самаркандского музея сфинксы помещены по углам с сильно выброшенными вперед и назад конечностями, как бы в прыжке или полете, что было подсказано, скорее, условиями места их изображения, нежели стремлением к передаче эффекта движения. Серия изображений рисует сфинксов попарно, спиной друг к другу. Такая их композиция глубоко традиционна. Она и удобна, когда в распоряжении мастера круг. Мы наблюдаем этот прием на круглых бронзовых зеркалах с длинной ручкой (отличный экземпляр одного из таких зеркал с круговой куфической надписью — в Эрмитаже[74]. Композиционно схожий прием известен и на других изделиях из металла[75]. Да и знаменитое уже парное изображение двух зверей с общей личиной в резном штуке дворца правителей Термеза обязано этому же приему компоновки фигур[76]. Парные изображения львов спиной друг к другу известны в резном штуке сельджукского Ирана (XII—XIII вв.)[77].

Мотив человеко-зверя сохранялся дольше изображений человека, и для XI — начала XIII века он является, пожалуй, самым впечатляющим, но и его теснили образы реальных и фантастических животных. Впрочем, граница между реальными и фантастическими образами для той эпохи не была столь ощутима, как для нас, ибо изображения реальных животных имели тот же нереальный (символический) смысл, что и фантастических. Скажем, лев реальный и лев крылатый. Представление о том и другом было смутно. И потому, что львы не водятся в Средней Азии и их заменял облик зверя вообще, нечто напоминающее, скорее, помесь тигра и барса или гепарда. И потому, что и тот и другой олицетворяли определенные идеи. В геральдических композициях это были не столько фамильно-родовые эмблемы, сколько метафоры, связанные с астральными представлениями. Так, парные, стоящие друг против друга, скрестив протянутые лапы, крылатые львы в резном штуке дворца правителей Термеза, напоминая изображения звездных грифонов на сводах того же дворца, тем более связаны с астрологией и представлениями о небожителях.

Изображение хищного зверя, пожирающего травоядное животное, быка или лань, — древнейший мотив искусства Месопотамии и скифского искусства — живет и в эту пору, но не

73 Памятники искусства Узбекистана, рис. 16, 17 в тексте и табл. 192

74 Это бронзовое зеркало поступило из урочища Бурулдай в Семиречье: см. аналогичное зеркало из Термеза. Памятники искусства Узбекистана, табл. 193, 194; Г. А. Пугаченкова. Бронзовое зеркало из Термеза.— СЭ, 1961, № 1

75 Восточное серебро. М., 1909, № 147

76 Орнамент Узбекистана, рис. 121

77 Резной штук в коллекции музея Метрополитен. M. S. Dimand. A Handbook of Muhammedan Art. New Vork. 1947. fig. 56

как нечто реально наблюденное в жизни, захватившее художника драматизмом вековечной в природе борьбы за существование. Нет, эта сцена трактуется как прекрасный, но неподвижный, раз и навсегда данный сюжет. Мы встречаем его в резном штуке дворца правителей Термеза, на плакетке из мягкого зеленого камня (калыбташ) в собрании Сурхан-Дарьинского музея (Термез) и на других изделиях[78]. Этот мотив прошел, видимо, разные стадии своего осмысления, прежде чем обрести чисто декоративное значение. Можно допустить, что в рассматриваемую пору многие подобные мотивы утратили свой действительный смысл. Они входили неосознанно в общий строй чувств и художественных представлений эпохи. Но без этих, казалось бы, обессмысленных временем деталей, взятых из прошлого, художественная культура XI — начала XIII века утратила бы нечто для нее очень важное и характерное.

Или возьмем изображение грифона в искусстве этой эпохи. Он представлен в огромном разнообразии форм. На фрагменте неполивной керамики в собрании Музея искусства народов Востока изображение птицы-зверя кажется прямым отзвуком изображений грифонов в росписях Варахши. Весь путь вековых трансформаций этого образа предстает перед нами как внутренне неразрывное целое[79]. Прослеживается не только развитие определенного мифологического содержания, но и перерождение форм фантастического зверя. И в конечном счете мы видим, как космогонические и эпические черты этого образа как бы растворяются в народно-поэтическом творчестве, и мотив грифона становится частью изобразительного фольклора.

Зародившись в самые древние времена как порождение примитивных религиозных верований, многие подобные же образы полуземных-полукосмических существ, пройдя длинный путь развития древней мифологии и эпоса, как бы вновь возвращаются в питавшую их веками народную среду, сливаясь вновь с народным поэтическим творчеством и его фантастикой.

Как еще один пример подобного пути развития образов древнего искусства можно назвать изображение орла. Налепы неполивного сосуда из Музея искусства народов Востока (инв. № 1743-III) изображают его с полуопущенными крыльями. Другой фрагмент тонкостенного сосуда из серой глины, без ангоба (инв. № 2336-III), рисует пернатого хищника более отчетливо, с подобием личины на груди. А в фондах Эрмитажа мы находим и целый сосуд — кружку из легкой пористой массы-кашина с зеленой поливой[80]; на тулове ее оттиснут с одной стороны одноглавый орел с личиной, с другой — лунный диск с тюльпанами.

Нужно ли говорить о том, что и тот и другой мотив не нов; будучи связаны между собой, они уходят своими корнями в древнее искусство и юга и севера. В ирано-сасанидской торевтике памятно изображение орла, держащего перед собой, на груди, фигурку женщины[81]. С ним же перекликается иного происхождения, но схожий мотив орла с личиной на груди в древнем искусстве Приуралья[82]. Тот же мотив мы встречаем на глиняной с подглазурной гравировкой чаше раннемусуль-

[78] Орнамент Узбекистана, рис. 120-3

[79] Г. Н. Пугаченкова. Грифон в античном и средневековом искусстве Средней Азии.— СА, 1959, № 2, с. 70 и сл.

[80] Ср. тот же мотив (изображение орла) на чаше с голубой глазурью. SPA, vol. V, pl. 216-A

[81] Орел, несущий человеческую фигуру, изображен на золотом кувшине из Венгрии. В одной руке фигурка держит чашу, в другой — ветвь (К. В. Тревер. Новые сасанидские блюда Эрмитажа, с. 8х). Схожий мотив отмечен на медном кувшине с позолотой (М. В. Покровский. Новый сасанидский сосуд из Краснодара.— КСИИМК, XVIII, 1947, рис. 15, 17, 18).

[82] А. В. Шмидт. К вопросу о происхождении пермского звериного стиля.— Сборник музея антропологии и этнографии, т. VI. Л., 1927, с. 137

83 SPA, vol. IV, табл. 585-А и табл. 745 (чаша XIII в. из Рея)

84 Чаша с орлом из Уфимского клада — см.: А. И. Вощинина. О связях Приуралья с Востоком в VI—VII вв. н. э.— СА, XVII, 1953, рис. 1—4; серебряное блюдо из коллекции Стоклэ (SPA, IV, табл. 225,8)

85 Орнамент Узбекистана, рис. 35-3

манского времени в Иране [83]. Появление схожих изображений орла в искусстве Средней Азии едва можно объяснить заимствованием этого мотива. Орел изображался на восточном серебре (например, несущим джейрана) [84], но также и в росписях Варахши как мотив украшения местных тканей [85]. Но и не это главное. Для развития стиля изображений важно, как новая трактовка сюжета меняет художественную форму, вызывая обратное воздействие формы на содержание искусства. Реалистическая, сложившаяся под влиянием мифа в раннем средневековье (на позднеантичном металле), архаизированная под воздействием шаманских культов (в «чудских» древностях Приуралья), она стала более условной и отвлеченно-декоративной в росписях XII—XIII веков, а затем, и особенно, в украшении утвари XII — начала XIII века, на всем Среднем Востоке.

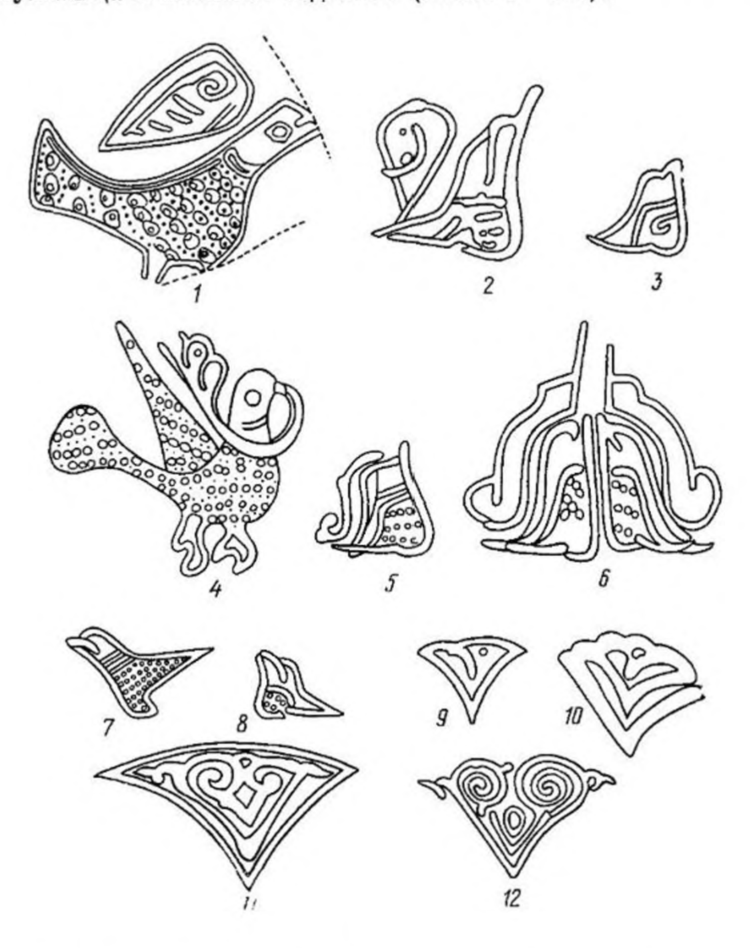
Смещение задач — перенос духовного начала из сферы изобразительности в сферу декоративного убранства — подняло искусство бытовой вещи на небывалую высоту, сделало его выразителем духовных ценностей народа. Но как бы высоко ни оценивать успехи средневекового художественного ремесла и средневосточного декоративного искусства, остается неоспоримым, что сама способность видеть и изображать мир в его реальном содержании, реалистически была художником уже в значительной мере утрачена. Мастера не только не хотели, но и не могли изображать жизнь иначе. Живопись сохраняла, видимо, интерес к сюжетам придворной жизни, но испытывала сильное воздействие прикладных искусств, а в них образ человека и животный мир растворялись все чаще в орнаменте.

Этот процесс можно наблюдать со всей наглядностью на любых видах изделий XI—XIII веков — керамике, металле, стекле, тканях и т. д. — в излюбленных в эту эпоху сценах охоты, в изображении фантастических или реальных зверей и птиц.

В интересах краткости изложения ограничимся рассмотрением изображений птиц на керамике Афрасиаба на протяжении X—XII веков. И притом не всех птиц (это не вызывается необходимостью, так как общие явления повторяются в едином направлении).

Еще в искусстве раннего средневековья (VI—VII вв.) мы могли наблюдать в качестве излюбленного мотива изображение птицы (голубя?), несущей в клюве ветвь. Не будем углубляться в семантику этого образа, быть может, связанного с древним язычеством, передавшим его и позднейшим религиям. В искусстве средневековья этот мотив фигурирует, во всяком случае, не в своей религиозной функции; это мотив народно-поэтического творчества. В поливной керамике Афрасиаба X—XI веков птица, несущая в клюве ветвь, хорошо известна на образцах посуды оливковой раскраски, но также и позже, в более грубых и резких тонах марганцево-черной и красной. Но если раньше птица несла ветвь, то в X—XI веках эта ветвь прорастает у нее как бы из хохолка и превращается в побег орнамента со стилизованными на основе ислими пальметтами; хвост птицы претерпевает странную, трудно уяснимую трансформацию. На

образцах X—XII веков ветвь окончательно теряет исходные формы, а укороченный хвост и своеобразные ласты вместо ног придают птице сходство с морским зверем. В других случаях та же птица (похоже, что это голубь) сохраняет замысловатую ветвь (отвлеченный узор); ноги птицы трактуются как стилизованные письмена, крыло птицы приподнимается, отрывается от туловища и повисает отдельно (схема 5—1-6).



С.

Далее, большая серия подобных же изображений позволяет наблюдать, как птица и ветвь превращаются в совершенно непонятную фигуру, переходящую в бутон или парные завитки. Изображение птицы видоизменялось, таким образом, в результате трансформации ряда форм в растительный орнамент. С таким же успехом были поглощены узором и другие мотивы изображения животных и птиц (схема 5—7-12).

Обновился при этом не только сюжет изображения. Огромные изменения претерпели также и растительные формы. Большую роль сыграли древние символические изображения небесных светил, фигуры звезд и т. д. Были коренным образом переработаны акант, лотос, тюльпан, лилия, виноградный лист, гранат, миндаль — эти основные мотивы древней расти-

тельной орнаментики. Проследить эти изменения можно только в специальном исследовании. В поливной керамике Афрасиаба эти явления присутствуют с наибольшей полнотой при полной смене композиционных приемов. Помимо бортовой композиции (когда низ изображаемой фигуры обращен к наружному краю окружности), компоновки в кругах и центрической композиции, обращает на себя внимание прием изображения древа жизни в отвесной композиции (фигура пересекает всю внутреннюю поверхность чаши поперек или же древо как бы вырастает из его донца сбоку). Центрические композиции трактуют донце чаши как газон, из которого прорастают на бортах чаши кусты растений (по четырем, шести и больше долям). А в одном случае из срединного квадрата, означающего газон или водоем, прорастают в углах четыре кипариса, между ними стоят на подставках четыре утки (схема 6). Здесь интересен сам прием условной передачи пейзажа — как бы с радиальной проекцией деревьев на плоскость чаши.



Схема 6

Наконец, нельзя не указать и на большую серию мотивов ременных плетений в виде восьмерок и других более сложных фигур. Они также возникают, видимо, еще в X веке (им сопутствуют S-образные полупальметты) и отражают общее увлечение геометрическим орнаментом. Специальную тему составляют также надписи на сосудах: в XI веке они орнаментализируются, «прорастают» цветочным узором (цветущее куфи), множатся в почерках[86]. В XII веке они в поливной керамике Афрасиаба как будто исчезают, будучи вытеснены узорами, близко напоминающими начертания букв.

В неполивной керамике имеются свои отличия. У нее другие приемы композиции (схема 7). Уж одно то, что в поливной

[86] О. Г. Большаков. Арабские надписи на поливной керамике Средней Азии IX—XII вв.— ЭВ, XII, 1958, с. 23 и сл.



керамике преобладает роспись кистью, а в неполивной — гравирование и тиснение по формам, исключает полное тождество художественной отделки. Различия в керамических формах здесь неизбежны, а с ними и различия в декоре. И тем не менее единство стиля сохраняется во всех видах прикладного искусства. Мы уже отмечали палецы с тиснеными изображениями орла — то с поливой, то без поливы; парное изображение львов (или барсов), стоящих по сторонам дерева на сосуде Самаркандского музея, принадлежит тому же направлению, что и геральдически скомпонованные звери в резном штуке Термеза. Оттиск с керамической формы, найденный на Афрасиабе, изображает, видимо, сцену в заповеднике-куруке, где среди сплетения ветвей мчится олень (?) с повязкой (?) на шее; над ним — птица, впереди бежит зверь. Фигуры исполнены в уплощенном рельефе в два плана, очень выразительно.

В металлической утвари все как будто иное, свое по мотивам и исполнению (илл. 51, 52). Но такое представление вызвано иной техникой работы, иной фактурой материала, отличиями в композиции в соответствии с особенностями формы металлических изделий. И здесь птицы компонуются на отведенной им фигурной плоскости; как и в керамике, густое сплетение ветвей служит им неизменным фоном. Иногда сохраняется гладь тулова кувшина, и у него под ручкой, на боковине или вдоль края горлышка компонуются парные изображения птиц с ветвью в клюве, женщины-птицы (дивы или пери). Или это сэнмурвы (не столько собако-птицы, сколько, чаще, крылатые гепарды) или просто хищники — барсы, леопарды — с пальметтой на конце хвоста. Они в общем близки по стилю и на керамике (роспись, тиснение), и на металле (гравировка, чеканка). Только стадии схематизации и отмира-

ния (стилизации) образа, часто разные, создают общую пестроту картины.

Прослеживая общие тенденции развития стиля, мы не упускаем из виду и специфичность пути каждого вида искусства. И это понятно. Не все виды искусств прошли лестницу с равным числом ступеней. И даже в одном отдельно взятом виде искусств процесс стилизации живых существ, скажем, превращения птицы в бутон или ветвь (на поливной керамике Афрасиаба), не укладывается в рамки строго хронологической последовательности таких явлений. Были и попятные движения: одни мастера уходили вперед, доводили стилизацию до конца, до полной победы узора, другие, сделав шаг вперед, двигались затем в обратном направлении. Но равнодействующая усилий была именно такова, что старые образцы как система видения распалась, и на ее место пришла другая система.

Общая логика развития стиля привела к результатам исключительно важным для всей художественной культуры средневековья. В последующем развитие шло необязательно от крайних проявлений этого стиля, не от крайней стилизации живой натуры. Предшествующее не было зачеркнуто. И это позволило народному искусству сохранить и на будущее свою древнюю реалистическую основу.

Прогрессивное развитие художественной культуры в раннем средневековье, и особенно в XI—XIII веках, неоспоримо. Успехи художественных ремесел и всего монументально-декоративного и прикладного искусства были проявлением общественного прогресса. Но развитие изобразительных искусств не стоит в прямом соответствии с успехами производства вообще и художественных ремесел в частности. В изобразительном искусстве рассматриваемой эпохи мы находим отражение глубочайших внутренних противоречий, сковавших развитие художественной культуры всего мусульманского Востока на века.

В истории художественной культуры народов Средней Азии каждая эпоха оставила свой след соразмерно ее удельному весу в жизни общества и тому вкладу, который внесен ею в общечеловеческую культуру.

Искусство XI — начала XIII века завершило начатое в предшествующий период обновление старого стиля и создало новые, непреходящие культурно-исторические и художественные ценности. Феодальный правопорядок утверждался насилием и разбоем — это бесспорно. Вместе с тем нельзя не видеть, что XI—XII века — время гигантской ломки вековых порядков; оно требовало варварски грубых, но радикальных средств для окончательного закрепления феодального строя во всех сферах жизни города и деревни. Вмешательство тюркских племен с их военно-феодальными установлениями позволило решительно покончить со старой родовой аристократией. Все это пришло силой вещей как изнутри общества, из окружения саманидского двора, носителя старых феодально-рыцарских традиций, так и извне, со стороны тюркоязычных племенных союзов и государств.

В отличие от арабского завоевания, слабо затронувшего основы общественного производства, тюркские завоевания привели к решительным переменам в социальном строе всего средневекового Востока. Раздача земель военной аристократии, знати и духовенству в ленное владение сопровождалась ростом городов. Закабаление крестьян вызвало наплыв обездоленных людей в города. Они наполняли пригороды и овладевали ремеслом.

В руках горожан были основные отрасли средневекового ремесла — строительное дело, выделка изделий из металла, искусство керамики, ткачество. Товарное производство охватило все виды ремесла. Посягательства торговых людей наталкивались на сопротивление ремесленных корпораций. Крестьяне, ремесленники, городская беднота легко попадали под влияние религии; она пронизывала своим влиянием их быт и производство, оказывала воздействие на искусство и превращала самые темные и забитые слои народа в наиболее ревностных исполнителей предначертаний ислама. Борьба между феодалами и крестьянами, купцами и ремесленниками протекала в формах сложных и запутанных. Искусство развивалось на основе противоречий между старым и новым. В роли сторонников старого выступала не только родовая аристократия, но и патриархальное крестьянство, отсталые слои сельских ремесленников.

Разрушению старых идеалов способствовала косвенно и мусульманская пропаганда. Но не исламу было обязано искусство своим прогрессом. Основной движущей силой прогресса в развитии материальной культуры и искусства средних веков были трудовые слои города, цеховое ремесло, втянувшее в сферу товарного производства также и сельское население.

Под знаком приспособления к новым общественным условиям изменился быт всех слоев общества. Воинственный номад, степной рыцарь, рыскавший нередко и по большим дорогам, усваивал порядки дворцового обихода, пышный церемониал и этикет. Для бранных и охотничьих утех он облюбовывал загородные парки (куруки) и станы в горных долинах, на яйлау. В зимнее время переносил юрту во дворец. Старая знать — частью обеднев и опустившись до положения разбойной братии — искала пропитания у случая и удачи. Стало незазорным для нее заниматься торговлей и ремеслом.

«Пока можешь, — наставлял современников автор «Кабуснамэ» (XI в.), — селись в больших городах... Пусть ни один знатный человек не стыдится обучать своего сына ремеслу, ибо часто бывает, что сила и мужество бесполезны, тогда-то и нужно знать какое-нибудь ремесло или дело» [87].

В раннем средневековье искусство Средней Азии сохраняло отпечаток суровой бранной жизни, поддерживало культ чести и властной силы. Образы эпических сказаний, при всей их фантастичности, были порождением жизни, они разделили до конца трагическую судьбу старых рыцарских фамилий. Сетовать на бесчестье торговых людей, изображать блеск и величие былого для пробуждения старых идеалов? Все это было уже позади, в искусстве «века Саманидов», склонявшемся то к романтизму затуманенной символикой старины, то к священ-

87 «Кабус-намэ», пер. Е. Э. Бертельса. М., 1953, с. 99 и 109. В дальнейшем ссылка на это издание будет обозначаться «Кабуснамэ», с. ...

ным письменам ислама, часто не читаемым и воспринимаемым более по-старому, как наделенный тайными силами знак или символ.

Новые веяния проникают в среду старой родовой аристократии и приобщившихся ко двору тюркских правителей-вельмож. «Кабус-намэ» (1082—1083) вышла из-под пера мелкопоместного владетеля одного из районов Хорасана, «Сиасет-намэ» приписывается везиру государства Великих сельджуков Низам-ал-Мульку. Оба произведения говорят о появившемся в их время стремлении пойти на выучку к людям знания и практического дела — людям, которых родовая знать еще так недавно презирала.

«Невежды» и «неучи» из числа тюрок (к которым халиф относил, по словам Низам-ал-Мулька, своего наместника в Самарканде) обнаруживали много здравого смысла на поприще военного дела, администрации и торговли. У себя, в покоренных землях Семиречья и Кашгара, караханидские тюрки быстро оценили роль земледельческой культуры, торговли и ремесла. В поучении Юсуфа Баласагунского «Кутадгу билиг» (1069) земледельцы названы кормильцами («защитой глотки»), ремесленники вызывают восхищение: «как много удивительных вещей они делают». О торговцах он говорит, что «если караваны срежут торговые флаги, то откуда ты сможешь получать тогда десятки тысяч драгоценностей». «У них (торговцев) находит этот мир свои желания; красоту, избранные и прекрасные одежды. От востока до запада они путешествуют и предметы твоих желаний тебе доставляют»[88].

И автор феодального домостроя из покоренных тюрками земель Хорасана вынужден, собственно говоря, вторить просвещенному тюрку из Баласагуна, поучая сына: «Если ты стараешься о процветании, стремись к расширению власти, а расширение власти становится возможным при посредстве войска, а войско можно держать золотом, а золото добывается благоустройством»[89]. Под благоустройством мира автор «Сиасет-намэ», как и автор «Кабус-намэ», понимал «построение мостов над великими топями вод, устроение селений, пашен, построение крепостей, новых городов». Долг правителя, считал он, устраивать «возвышенные строения, прекрасные местопребывания, строить рабаты на больших дорогах»[90]. Наставления мыслителей XI века отвечали духу практицизма, который сближал в эту пору местных идеологов феодального строя со сторонниками новых феодальных установлений из числа тюрков. И те и другие стремились прежде всего к экономическому преуспеянию и выгоде. И хотя автор «Кабус-намэ» осуждал алчность людей, «которые одолевают трудные пути с востока на запад и с запада на восток» ради выгод торговли, но признавал, что «не кто иной, как тот же купец, содействует процветанию мира».

В XI веке усиливаются связи Средней Азии с Передним Востоком. Деятельность иных среднеазиатских ученых становится достоянием культуры всего мусульманского Востока. Ибн-Сина (980—1037), Бируни (973—1048) и Насири Хисроу (1004 г. — конец XI в.) вступают в зенит своей славы.

Если Фирдоуси сознательно старается избегать арабизмов,

88 «Кутадгу билиг» отрывок о торговцах; С. Е. Малов. Памятники древнетюркской письменности. Тексты и исследования. М. — Л., 1951, с. 297

89 «Кабус-намэ», с. 176

90 «Сиасет-намэ», Пер. Б. Н. Заходера. М.—Л., 1499, с. 192

подчиняя лексику «Шах-намэ» общей антиарабской направленности произведения, то в XI веке берет верх панегирическая поэзия «вельможного сословия» и окрашенная в тона мистической отрешенности лирика (касыды и газели). XII век был отмечен ослаблением интереса к дворцовой поэзии, крупные поэты этого времени — это поэты города, близкие ремесленной среде. В их творчестве широчайшим образом использован фольклор, чего придворная поэзия почти не допускала. Люди трезвого ума, они прекрасно видели пороки современного им общества и прибегали к мистическим иносказаниям, как это делал поэт, философ и математик Омар Хайям (1040—1123), больше в силу условий времени, нежели из неверия в силы разума. Ноты пессимизма в суфийской поэзии часто смыкались с реакционными течениями в богословских науках (например, у Ахмеда Ясави). Но они имели чисто земное основание и были больше выражением оценки политического неустройства мира, наступившего со времени появления на политической арене Средней Азии сперва арабов, затем орд степных тюрков. Нет ничего удивительного в том, что вина за все бедствия, вызванные крушением старой социальной системы, возводилась в условиях крайне обострившейся классовой борьбы на политических противников и духовных недругов, а с ними и на племенные, религиозные, политические их объединения.

Силы городской демократии в XI—XII веках неизмеримо возросли. Народные низы обрели новые формы организации в борьбе за свои интересы. Наряду с религиозно перелицованными движениями все чаще проступает цеховая организация ремесленников как мощная и сплоченная сила, противостоящая купцам и феодалам.

Феодальное ремесло породило новые виды архитектуры, декоративного и бытового искусства, насытило их запасом свежих идей и форм.

Преемственность в развитии архитектуры старого и нового времени указывает на существование в Мавераннахре XI — начала XIII века ранее определившихся архитектурных школ. Вместе с успехами архитектуры изобразительных и прикладных искусств нового стиля эти школы приобрели новые, заметно отличавшие их черты.

Среднее и нижнее течение Зеравшана составляло в общем единую школу средневекового Узбекистана, к которой тяготели и мастера Кашка-Дарьи. В оазисе Сурхан-Дарьи была своя школа (мастеров Чаганиана и Термеза), близко связанная с другими районами средневекового Тохаристана и Западного Хорасана (ныне они входят в состав Таджикской и Туркменской ССР). Отдельные школы сохранялись в Хорезме (частью на территории Туркменской ССР), в среднем течении Сыр-Дарьи (с центрами в Шаше — Ташкенте, Сайраме, Туркестане, Отраре; ныне они входят частью в состав Южного Казахстана), в Ферганской долине (в Узгенте, Ахсыкете, Ура-тюбе и других старых культурных центрах; ныне они входят частью в Киргизскую, частью в Таджикскую ССР). Каждой из этих школ были присущи черты различия, но имелись и не менее важные черты родства и сходства. В решениях масс и объемов было полнее выражено то, что объединяет эти школы, в искус-

стве декора — чаще то, что делает каждую из них неповторимой.

В Тохаристане ведущее место занимали — кирпичный узор (покрывавший стены снаружи и изнутри, кривые поверхности на куполе, ярус парусов, михраб) и резной ганч. Здесь декор обнаруживал много общего между мавзолеями типа Султан-Саадат в старом Мерве, мавзолеями в селении Саят (Таджикская ССР), мечетью Талхатан-баба, мавзолеем Сарахс-баба (Туркменская ССР) и другие [91].

В Самарканде, где больше осадков и где керамическое производство стояло издревле очень высоко, ведущее место заняла резная терракота — плоская и объемная [92].

Лучшие образцы резных и тесаных сталактитов XII века оставила нам Бухара. Резной ганч XI — начала XIII века в Бухаре и Самарканде представлен более слабо. В северных районах Туркестана этой поры резного ганча того меньше, а кирпичный узор и резная терракота получают свой особый репертуар узоров, более близкий свободному рисунку тканей.

Искусство северного Мавераннахра включало в ареал своего распространения и Южный Казахстан, что объясняется историко-культурной общностью этих районов. К школе северного Туркестана относятся памятники бассейна Сыр-Дарьи, например, остатки мавзолея Ходжи Ахмеда Ясави XII века в г. Туркестане [93] (в одноименном более позднем комплексе) и лежащие в отдалении, в бассейне реки Талас, мавзолеи села Головачевского — Бабаджи-хатун XI века и Айша-биби XII века [94]. В декоре этих мавзолеев, особенно мавзолея Айша-биби, очевидны элементы, связанные с традицией Мавераннахра. Но также несомненны и связи с древней традицией степного искусства; позже эти элементы вошли в искусство казахского народа.

В Ферганской долине — такая же картина. Здесь была, видимо, не одна школа: графический рисунок заметно отличает резьбу мавзолея Шах-Фазиль в Сафит Буленде XI века от резного ганча мавзолея XI века и резной терракоты мавзолеев XII века в Узгенте [95]. В этих памятниках (они находятся на территории Киргизии) заметны черты сходства с самаркандской резьбой и отчасти (в резном ганче) с резьбой термезских мастеров того же времени. Еще больше сближает эти школы чувство пространства и массы, то есть общее понимание архитектурных форм, отвечающих принятым в данную эпоху идеалам красоты.

Рассматривая развитие градостроительства, архитектуры, изобразительных искусств Мавераннахра в этот период, мы могли заметить, что процессы эволюции стиля разных искусств были в общем едины. Мастера XI — начала XIII века выработали язык художественных форм, отвечающий идейному содержанию эпохи.

Исходными для формирования нового стиля были материальные условия развития общества, техника и технология ремесел. Мерой вкуса, формирующей художественные произведения, была духовная жизнь людей. Мастера создавали новое в искусстве не по трактатам античных зодчих. Они общались с людьми, видевшими творения, созданные в других странах

91 О мавзолеях Султан-Саадат см. прим. 37 А. М. Беленицкий. Мавзолей у с. Саят. — КСИИМК, XXXIII, 1950; его же. Мавзолей у селения Саят.— МИА, М.— Л., № 15, 1950; ТЮТАКЭ, т. VI, с. 248 сл.

92 Орнамент Узбекистана, с. 164 и сл.

93 Об истории памятника см.: Л. Ю. Маньковская. Некоторые архитектурно-археологические наблюдения по реставрации комплекса Ходжа Ахмеда Ясеви в г. Туркестане. — Известия АН КазССР. Сер. истории, археологии, этнографии, вып. 3 (14), 1960. с. 52—69

94 Б. П. Денике. Искусство Средней Азии. М., 1927, с. 24—25; его же. Архитектурный орнамент.., рис. 95—98; А. Н. Бернштам. Памятники старины Таласской долины, Алма-Ата. 1941, с. 58—59; Т. К. Басенов. Архитектурные памятники в районе Сам. Алма-Ата, 1947, фиг. 1—5; М. Е. Массон и Г. А. Пугаченкова. Гумбез Манаса, М., 1950, с. 84, 92, рис. 18, 21, 30; М. Мендикулов. Памятники архитектуры Казахстана с коническими и пирамидальными куполами.— Сб. «Архитектура республик Средней Азии». М., 1951, с. 229 и сл.

95 П. Щербина-Крамаренко. По развалинам Средней Азии. — «Зодчий», 1896, V; VI; Б. Н. Засыпкин. Памятники Касана и Софит-

ислама (ими восхищался, например, Насири Хисроу, XI в.), или сами изведали в скитании на чужбине новейшие достижения века (обмен мастерами — явление постоянное). Но главное приходило как результат собственного творчества, вызванного в архитектуре практической потребностью строить, развивая систему сводов и куполов, отрабатывать технику фигурных и резных облицовок, совершенствовать узор и искусство изящных надписей в общепринятой на всем Переднем и Среднем Востоке арабской графике.

Каждое нововведение — будь то местное или вывезенное из других стран — проходило испытание на месте применения, и все негодное отбрасывалось на ходу. Архитектура Мавераннахра XI — начала XIII века избегла (и это факт несомненный) прямых подражаний образцам других областей современного ему Востока. Взаимодействия и заимствования (они всегда имеют место) не затрагивали суверенитета местных школ. Мастерам Мавераннахра принадлежит полнота прав на все, что создано было в эту пору на территории среднеазиатского Междуречья иранцами (таджиками) или их выучениками из числа тюрок (практическое участие последних для этого времени уже вполне вероятно). Им не с кем делить своих заслуг. Но они не были изолированы от других мастеров, что было бы им не на пользу. Каждый архитектурный объект решал всегда нечто новое, важное для всех зодчих. Каждое решение задачи, будь то план помещения, форма купола или его несущая конструкция, исходило из общего целого. Это были как бы отдельные узлы механизма, в котором каждая деталь требует отработки в соответствии с функцией и формой других деталей.

Объемно-пространственная планировка составляет основу архитектурного произведения. План здания, прочитанный как отпечаток фундамента на листе бумаги, часто ничего не говорит. И только объемная планировка раскрывает сущность архитектурного замысла, позволяя видеть массы здания в пространстве.

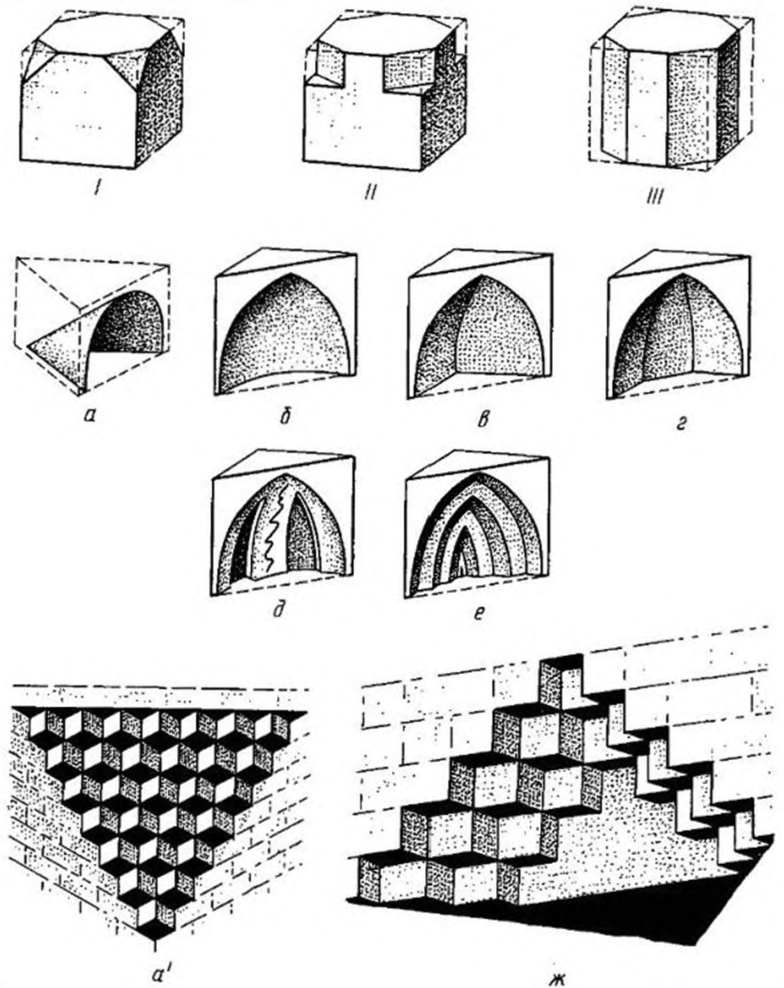
Зодчие XI — начала XIII века располагали развитым словарем именно таких пространственно читаемых планов. Этот словарь охватывал собой строительную практику всего Среднего Востока. Если отвлечься от частных случаев и систематизировать пространственно читаемые планы по составу архитектурных идей, то в простейшей схеме эти решения выглядят примерно так.

Любой комплекс заключал систему помещений — квадратных, прямоугольных или восьмигранных в плане. В монументальной архитектуре, там, где преобладали кирпичные своды и купола, им отвечали решения основной задачи — создать переход от стен к своду или куполу и распределить усилия, вызванные их давлением, нейтрализовать распор. К техническому решению задачи прибавилась и чисто художественная, поскольку результатом его определялась и форма подкупольного пространства, характер интерьера.

Куб и купол получили в раннем средневековье ряд простейших решений, развитых затем дальше. Мы можем проследить логический ход развития задачи, допуская, что в руках масте-

Буленда. — «Східній світ», 1929, № 3 (9); его же. Архитектурные памятники Ферганы. — Сб. «Искусство Средней Азии», М. РАНИОН. 1930, с. 67 и сл.; Б. П. Денике. Архитектурный орнамент..., рис. 8, 31, 32, 89—94; Б. В. Веймарн. Искусство Средней Азии, рис. 19—23; А. Н. Бернштам. Архитектурные памятники Киргизии. М.—Л., 1950, с. 86 и сл.

ра находится применявшийся и в старину макет. Круглое основание купола несовместимо с квадратом стен. Мастер срезает углы одним из предложенных здесь способов и отсекает трехгранные призмы (схема 8).



8

В одном случае у него возникают в углах наклонные плоскости среза; их удобно выложить напуском кирпича на угол (ячеистое заполнение «кубиками» (а). В другом возникает ярус восьмигранной призмы. Внешний абрис здания, крытого куполом, при этом усложнится (II). Но можно пойти иным путем: снаружи сохранить четверик, изнутри — восьмерик, а срезанные углы, имеющие форму трехгранной призмы, решить с помощью арочек одним из предложенных ниже способов: конический парус (а), сомкнутый полусвод (в плане на диагонали квадрата — полукруг (б), половинка квадрата (в), шестигранника (г), арочный тромп с опрокинутой в угол аркой (д), перспективный тромп (е) и ячеистый тромп (ж).

Третий случай: зодчий срезает углы куба до основания и получает восьмигранную призму (III), все элементы ее он решает, как и в предыдущем случае. Однако между восьми-

гранником и круглым основанием купола тоже имеются несовпадения. Их легко устранить путем простого напуска рядов вышележащей кладки. Логика архитектурных построений требует повторения испытанного уже приема. Что же получится, если здесь применить те же формы, что и при переходе от четверика к восьмерику? Переход от восьмигранника к шестнадцатиграннику легко продолжить, пока ярусы не сойдутся в вершине купола. И обратное: можно спускаться ярусами вдоль грани, срезающей угол куба, пока ярусы не сойдутся в углу (в нижней точке среза).

Переходные ярусы, лежащие выше и ниже восьмерика, будут заполнять тупой угол (шестнадцатигранника, тридцатидвухгранника и т. д.), и потому их форма будет все более плоская, пока, умножая число углов, они не сольются внизу с плоскостью стен, вверху — с округлой кромкой купола.

Конструктивная форма будет приближаться к декоративной и подсказывать ей свой мотив.

Напуск кирпичей рядами и возведение системы арочек по ярусам приводят нас к возникновению специфической для архитектуры средневековья на всем Среднем и Ближнем Востоке формы, получившей по сходству с геологическими образованиями (натеками известняка на сводах пещер) название сталактитов.

Сталактиты могут располагаться рядами — линейно, и тогда они составляют карниз; они могут заполнять окружность купола (его скуфью) или полукупол ниши; они могут заполнять угол, срезанный для перехода от квадрата стен к куполу (лежать в плоскости среза или в переброшенных через углы арках); наконец, они могут выступать из плоскости купола (или полукупола) и свисать гранеными сосульками.

Употребление сталактитов расчленило интерьер купольно-центрических помещений на две части: одна система сталактитов создала переход от квадрата стен к основанию купола с участием яруса восьмерика, а затем и самостоятельно; другая система сталактитов стала заполнять сам купол сходящимися к его вершине, по кругу, ярусами.

В итоге объемная форма интерьера преобразилась. Строгая расчлененность функций несущих и венчающих частей была в ряде случаев смягчена. Ярус парусов — раньше строго конструктивный — приумножил свои декоративные качества, не потеряв притом своих структурных основ, своей тектоники. Сталактитовые системы открыли возможность отказа от яруса парусов вообще. Но ни в XI—XIII веках, ни позже мастера Мавераннахра не отказались от чисто конструктивного решения задач перехода к куполу, передав системе сталактитов функции, декоративные по преимуществу.

В XI—XIII веках сталактиты составлялись из плиток-пластин, собирались из специально формованных, резаных, тесаных или тисненых блоков, выполненных по строго рассчитанному чертежу. Пример тому — сталактиты в портале Рабати-Малик XI века и в михрабах бухарских мечетей Намазгах и Магоки-Аттари XII века. Позже они стали складываться из цельноформованных ярусов-пластин, вырезанных (или отформованных) по рассчитанному для каждого яруса контуру.

Уже в момент своего появления сталактиты не были формой чисто конструктивной, так как служили и своеобразной сложносоставной консолью и формой заполнения угловых срезов. Момент эстетический (игра светотени в ячейках) стал доминирующим, когда разработка сталактитов и фигурные облицовки из кирпича были приведены в общую систему. Конструктивное устройство купольных перекрытий стало, таким путем, отправной точкой и в архитектурном декоре монументальных зданий.

Объемно-пространственная форма купольно-центрического помещения и его декор оказываются тесно связанными между собой.

Для XI—XIII веков главным и определяющим в узоре декора были геометрические построения. Они подчиняли себе, своим сеткам и основанным на них фигурам всю причудливую игру побегов, ветвей и цветов. Таким образом, геометрия царит здесь и там; в одном случае это геометрические построения в пространстве (стереометрия), в другом — на плоскости (планиметрия). Художник, зодчий производят отбор определившихся форм, вносят в них поправки с учетом возможности их эстетического совершенствования и в таком предварительно взятом виде кладут их в основу своих дальнейших художественных претворений [96].

96 Теория построения геометрических орнаментов изложена нами в книге «Архитектурный орнамент Узбекистана», Ташкент, 1961, раздел «Общая теория построения геометрических орнаментов XI—XIII вв. и анализ образцов», с. 179 и сл. Там же дана литература вопроса

Можно высказать предположение, что все основные объемно-пространственные формы архитектуры этой эпохи восходили к простейшим геометрическим фигурам, взятым совокупно в виде целостной системы возможных вариантов. Это означает, что купольно-центрические сооружения разнообразились не по прихоти отдельных зодчих. Они, каждый в отдельности, решали (часто в вариантах) определенную сумму задач. Были решения, получившие свое воплощение в постройке. Были и такие решения, о судьбе которых мы пока ничего не знаем (то ли эти сооружения до нас не дошли, то ли они и не существовали). В целом они должны были составлять нечто вроде системы элементов, отдельные клетки которой пустуют до того, как сами элементы будут открыты в натуре.

Основными исходными фигурами — общими для центрических построений в пространстве и на плоскости — были куб, цилиндр и призма. Отбросим пока вносимые зодчим поправки (удлинение куба по высоте, наклон стен внутрь и т. д.). В плане эти фигуры образуют квадрат, круг, многоугольник (схема 9).

Каждая из этих форм получает обработку, одинаково присущую фигурам на плоскости (в узоре) и в пространстве (профилировка внешнего контура стен). Ритмически повторяющийся излом линии зигзагом и полуваликами создает складки и так называемые «гофры». В результате мы получаем четверик — в складках (а') и гофрах (а''). Цилиндр в складках (б') и гофрах (б''). Многогранник (как и цилиндр) допускает чередование острых граней и полуколонн (в''). Почти все эти формы легко угадываются в известных башенных сооружениях не территории Хорасана и Мавераннахра XI—XIII веков.

Так, форма а'' является исходной для башен Дурнали и Мунон-тепе VIII—IX веков и для гофрированного кешка Ат-

Тахмаладж IX—X веков; б' — для башни в Радкане XIII века; в' — для башни Гумбади Кабус в Гуркане (начало XI в.); в'' — для минарета в Кишмаре[97].

[97] ТЮТАКЭ, VI, с. 166; SPA, vol. IV, pl. 355— Д56: 347, 357, 358; D. N. Wilder. The Architecture of Islamic Iran. The Khanid Period. Neu Jessey. 1955, fig. 16

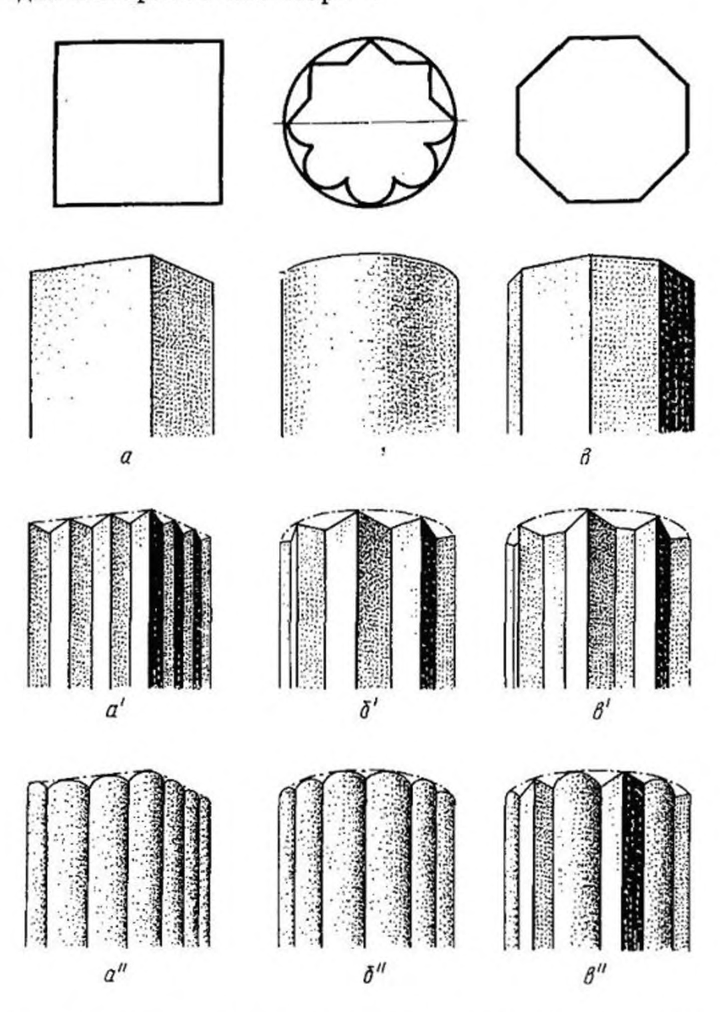


Схема 9

Хотя венчающие части во многих случаях утрачены, но, следуя той же системе возможных вариантов, мы можем построить схему их развития. Берем уже знакомые нам исходные формы плана: квадрат, круг, выпуклый многоугольник, звездчатый многоугольник и фестончатый круг (схема 10). Купольное перекрытие этих сооружений могло быть с прямой направляющей (шатер) или кривой (стрельчатая арка). В первом случае квадрату плана соответствует четырехгранная пирамида (а'); восьмиграннику — восьмигранная пирамида (б'), кругу — конус (в'), звезде — складчатый шатер (г') и фестончатому кругу (розетке) — соответствующий ему по форме шатер (д'). Во втором случае: квадрату и восьмиграннику — сомкнутый свод (граненый купол (а'', б''), кругу — сфероконический купол (в''), звезде — складчатый купол (г'') и розетке — гофрированный (рубчатый) купол (д'').

Соответствующие примеры купольных перекрытий: для формы — а' — мавзолей в Кесене (Южный Казахстан, XVI в.) и башенные мавзолеи типа Гумбади Кабуд в Мараге, XII век; в' — башенные мавзолеи типа башни Радкан в Никатале; для г' — мавзолей Бабаджи-хатун в селе Головачевском; для б″ — Маджиди Джами в Исфахане и Ардистане; для в″ — примеров не перечесть, эта форма наиболее распространенная[98].

[98] См. соответственно: ТЮТАКЭ, VI, с. 203; М. Менднкулов. Памятники архитектуры, стр. 230, рис. 1, 2; SPA, vol. IV, pl. 325, 328

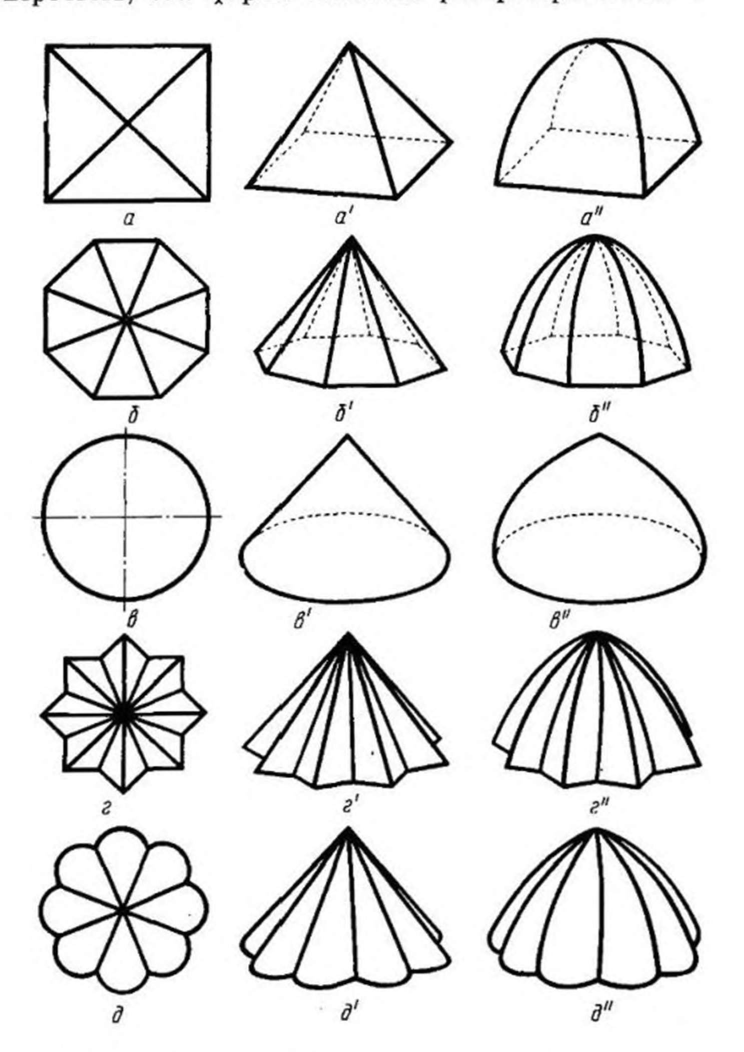


Схема 10

Из числа названных здесь вариантов нам в натуре неизвестен только д' — он нерационален и, быть может, был сразу же исключен. А купола г″ (складчатый) и д″ (рубчатый) дают богатейшую игру светотени, и они нам хорошо известны по позднейшим образцам XIV—XV веков (мавзолеи Туркан-ака, Эмир-Заде и Гур-Эмир). Отсюда можно заключить, что некоторые решения до нас не дошли или они пришли позже, хотя их место было определено действовавшей системой заранее.

Стены башен, минаретов, мавзолеев и других подобных центрических сооружений сочетались с названными здесь пере-

крытиями в известном числе вариантов (схема 11). Не все они пользовались успехом. В башенных сооружениях чаще применялся конус на цилиндре (б—2) и пирамида на восьмерике — выпуклом (в—4) или звездчатом (г—2) и сфероконический купол (б—3, в—3), а также конус на гофрированном (д—2) или на звездчатом цилиндре (г—4).

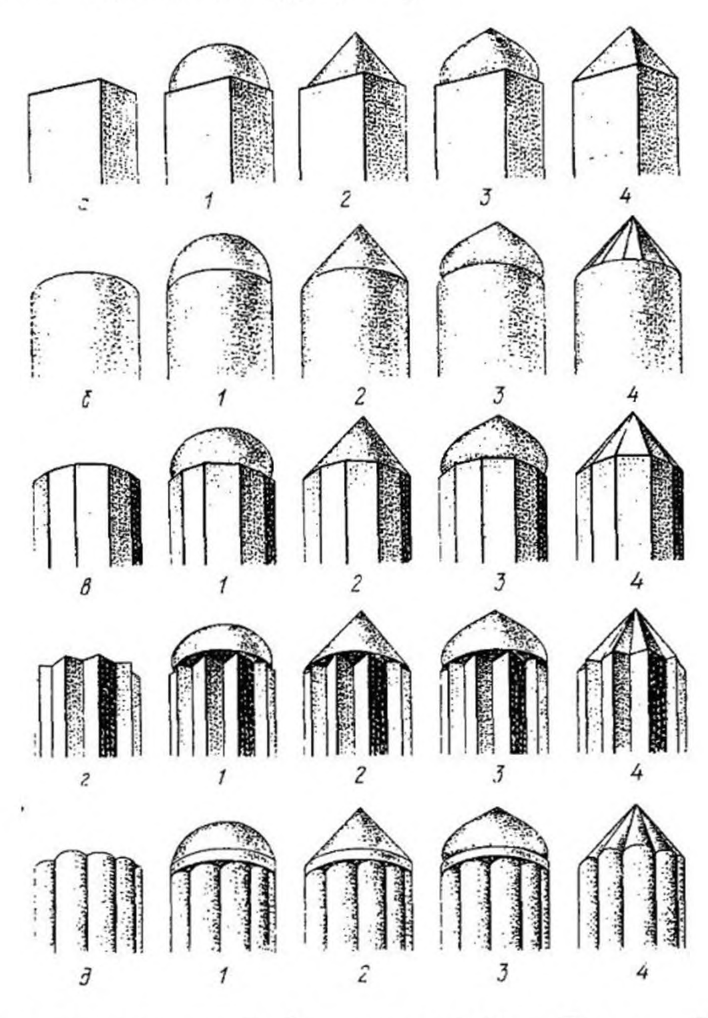


Схема 11

Тому примеры: для б—2 — мавзолей Мили-Радкан в Никатале, XI век; для б—3 — мавзолей Абдаллаха в Мазандаране, XI век; для в—3 — мавзолей Шахристан в Исфахане, XII век; для г—2 — мавзолей Алаадина в Варамине и Бистаме, XIII век; для г—4 — Имамзада ибн Аллах в Демавенде и для д—2 — мавзолей Радкан в Радкане, XIII век[99].

В других видах купольно-центрической архитектуры задача сводилась к соотношению стен четверика, несущего купол, лежащий непосредственно на стенах или приподнятый, как в башенных сооружениях.

Четверик стен мог нести: конус, выпуклую пирамиду (шатер), звездчатую пирамиду или сферический (сферокониче-

99 См. соотвественно: SPA; vol. IV, pl. 339-A, 334-A, 348-B; D. N. Wilber. The Architekture of Islamic Iran, fig. 17, 39, 40; SPA, vol. IV, pl. 348-A; D. N. Wilber, pl. 49, fig. 21; pl. 13—16

ский) купол (конус на цилиндре как башенную форму мы здесь опускаем) (схема 12).

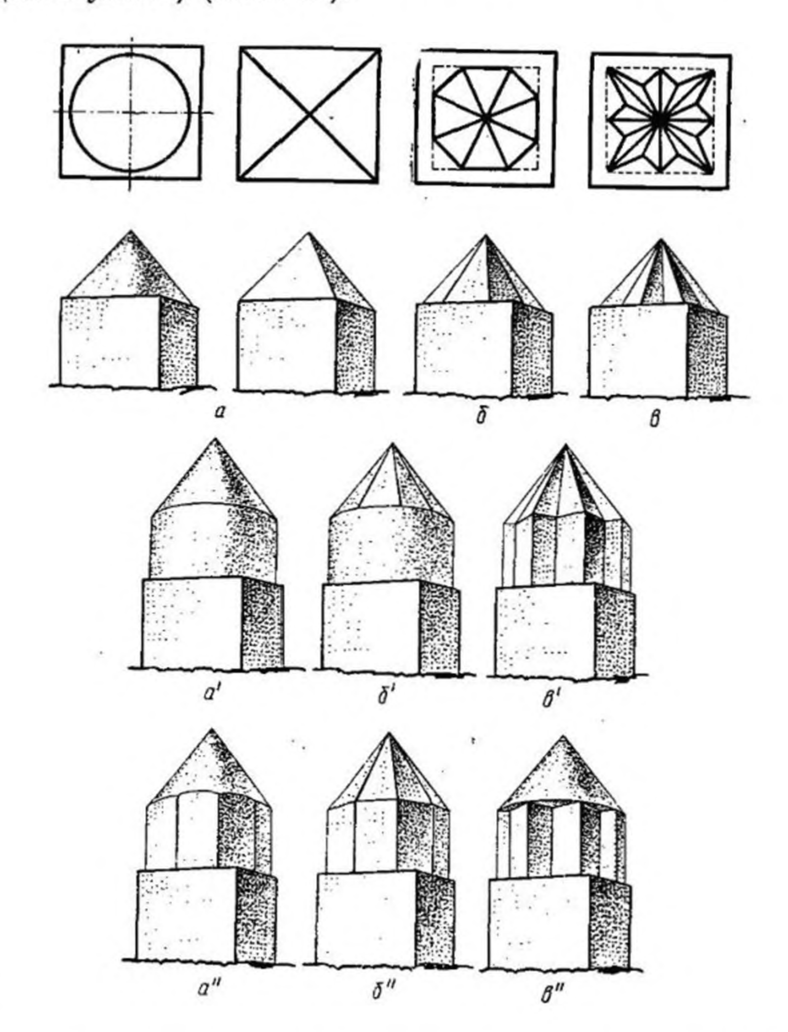


Схема 12

Конус на четверике допускает три основных варианта: конус лежит на стенах (а), приподнят на цилиндре (а') или призме (а''). Также и пирамида лежит на четверике (б), приподнята на цилиндре (б') или призме (б''). Звездчатая пирамида — на четверике (в) или складчатом барабане (в'). (Возможны также варианты — конус или пирамида на складчатом барабане и т. д.) Все эти решения не только возможны по гипотезе как элементы предполагаемой системы, но существуют реально в архитектуре Среднего Востока указанной эпохи (некоторые формы переходят в последующий период). Назовем примеры типических форм: для а' — мавзолей Имамзада в Бистаме, XIV век; для б'' — мавзолей Фахраддина Рази в Куня-Ургенче, XII век (или варианты — Гунбади Сурх в Мараге, мавзолей в Сари); для в' — мавзолей Хасани Саурани; для в'' — мавзолей Текеша в Куня-Ургенче[100]. В круг приме-

[100] См. соответственно: SPA, vol. IV, pl. 350;

ров из числа купольно-центрических сооружений мы вовлекли также и обладающие входным айваном или порталом, но это не меняет существа решения главного объема.

Поставить купол на четверик — задача не только из области стереометрии и отвлеченного формотворчества. Мы указывали уже на основной конструктивный прием перехода от квадрата стен к круглому основанию купола — прямой или косой срез угла, дающий переход к восьмерику. Но там задача решалась в самом простом варианте, безотносительно к форме купола. Уже рассмотренный вариант привел нас к сложной системе сталактитов, связавших воедино пространство интерьера и плоскость стен.

Н. Бачинский. Архитектурные памятники Туркмении. М., Ашхабад. 1939, с. 66. 73. 82—85; М. Е. Массон и Г. А. Пугаченкова. Гумбез Манаса. М., 1950 рис. 25; Н. Бачинский, указ. соч. с. 65. 73

Здание меняет свой облик в зависимости от уровня, на котором лежит ярус восьмерика, и от формы его венчания (полусфера, конус, шатер (схема 13).

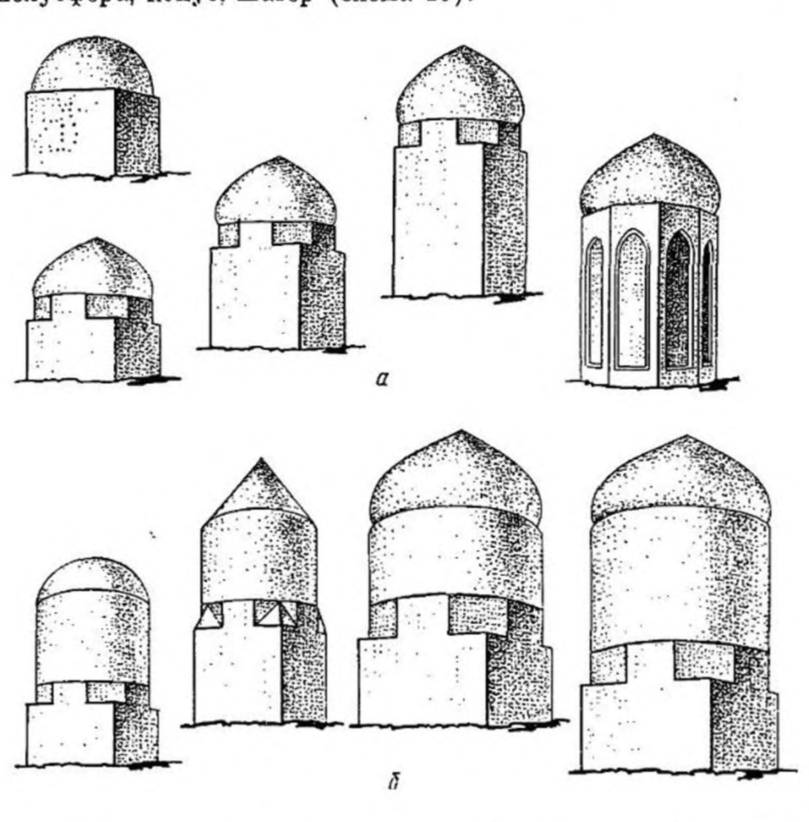


Схема 13

Купольно-центрические здания XI—XII веков обнаруживают тенденцию вытягиваться вверх. Сперва за счет срезаемых углов, а затем это становится художественной нормой, и такое решение дается в возрастающих пропорциях. Оно влечет за собой возвышенные восьмерики и кладет начало последующему развитию высоких барабанов.

Пятно плана отдельно стоящего купольного зала было подсказано, таким образом, геометрией: круг, звезда (внутри круг), розетка (внутри круг), звездчатая розетка (внутри круг) (схема 14). Но чаще сохранялся квадрат плана. Квадрат

стен мог заключать круг — это упрощало задачу, но к чему непомерная толщина кладок в углах (д)? Можно переход к куполу отнести в подкупольную часть, и тогда внутренний контур стен отвечает внешней линии квадрата — это экономично и удобно (е). Но пролет купола невелик и от него зависит толщина стен. Можно увеличить объем воздуха за счет глубоких ниш в стенах (ж) или опустить пяты арок в углах до самого пола, и тогда ниши войдут в толщу кладок на стенах и в углах (з).

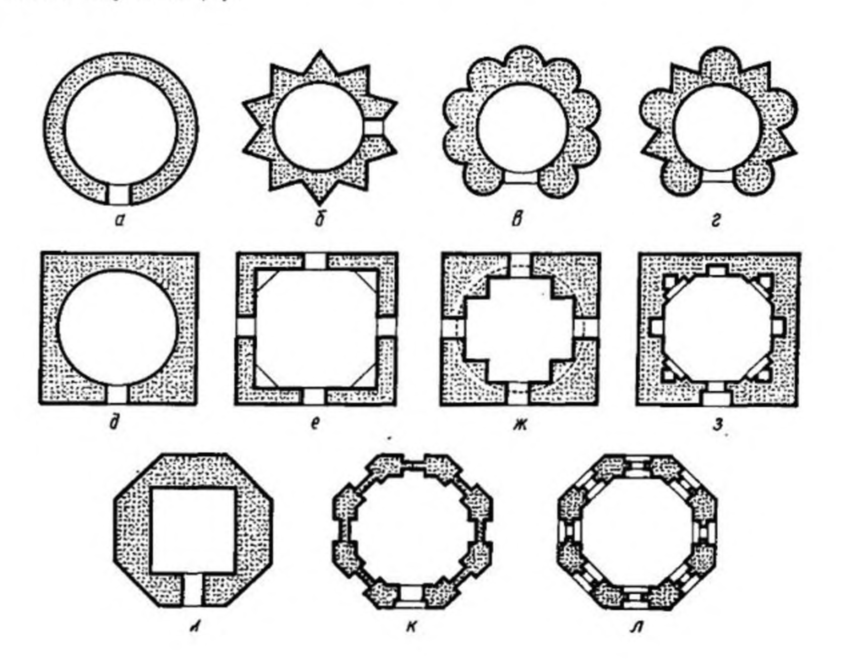


Схема 14

Здесь возможности расширить объем интерьера за счет конструктивных решений доведены по предела. Опускание пят угловых арок до пола (з) можно рассматривать и как отсечение углов квадрата; вследствие этого получаем восьмигранник в интерьере при квадрате стен снаружи. Пример такого решения задачи, с которым мы столкнулись недавно, — мавзолей XIV века в комплексе зданий селения Пудина. Но можно указать и на прямое отсечение углов квадрата в мавзолее Ходжа Атабека в Кирмане[101]. Здесь очертание стен образует в интерьере квадрат, извне — восьмигранник; решение явно надуманное, нерациональное, продиктованное чисто формальным построением геометрических фигур. Понятно, почему этот парадоксальный пример не вызвал подражаний и остался, кажется, одинок.

[101] SPA, vol. II, fig. 360

Любую из стенных ниш можно было сделать сквозной. Квадратный план порождал при этом киоск (чартак), а восьмигранный — ротонду (аштак) (к-л). Внутренним нишам должны были отвечать логически такие же ниши, лежащие извне. Это облегчало вес стен без ущерба для их прочности.

Конструктивные приемы подсказали зодчим мотивы обра-

ботки стен выступами и лопатками. Они уничтожили пластические приемы старой архитектуры и привели к торжеству новых, четко организованных на геометрической основе структурных форм.

Наряду с купольным залом складывались и многокупольные композиции. Это были залы с куполами на столбах и галереи с куполами в один или несколько рядов, идущие вдоль стены или вокруг двора. Они имели исходной точкой те же решения, но как бы в умноженном виде. Отсюда, видимо, возникла идея построения плана по сетке (гязов), принятая затем в архитектуре всего средневековья. По ним вписывают купола и размечаются на скрещениях осей пилоны. Один пилон несет четыре купола, четыре пилона — девять куполов и т. д. (схема 15). Это — в закрытых помещениях. В айванах, открытых в одну сторону, один пилон — на два купола, два пилона — на три, три пилона — на четыре купола и т. д. На айванах, открытых на две стороны (под углом), — четыре пилона на четыре купола, девять пилонов — на девять куполов и т. д. Многокуполь-

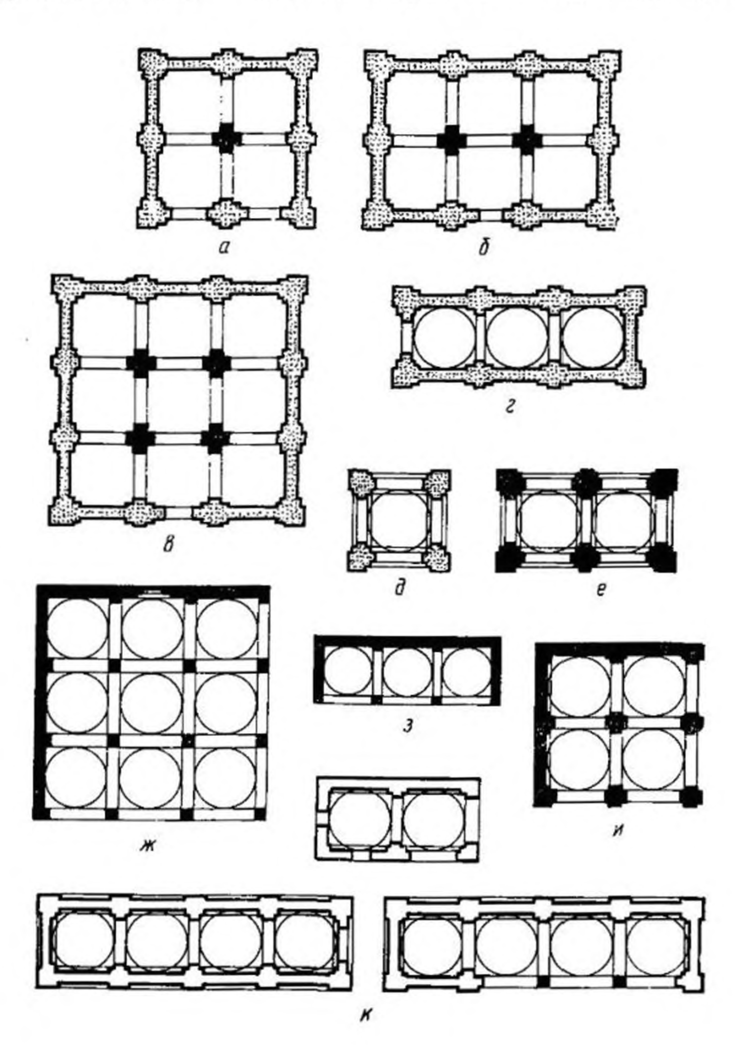


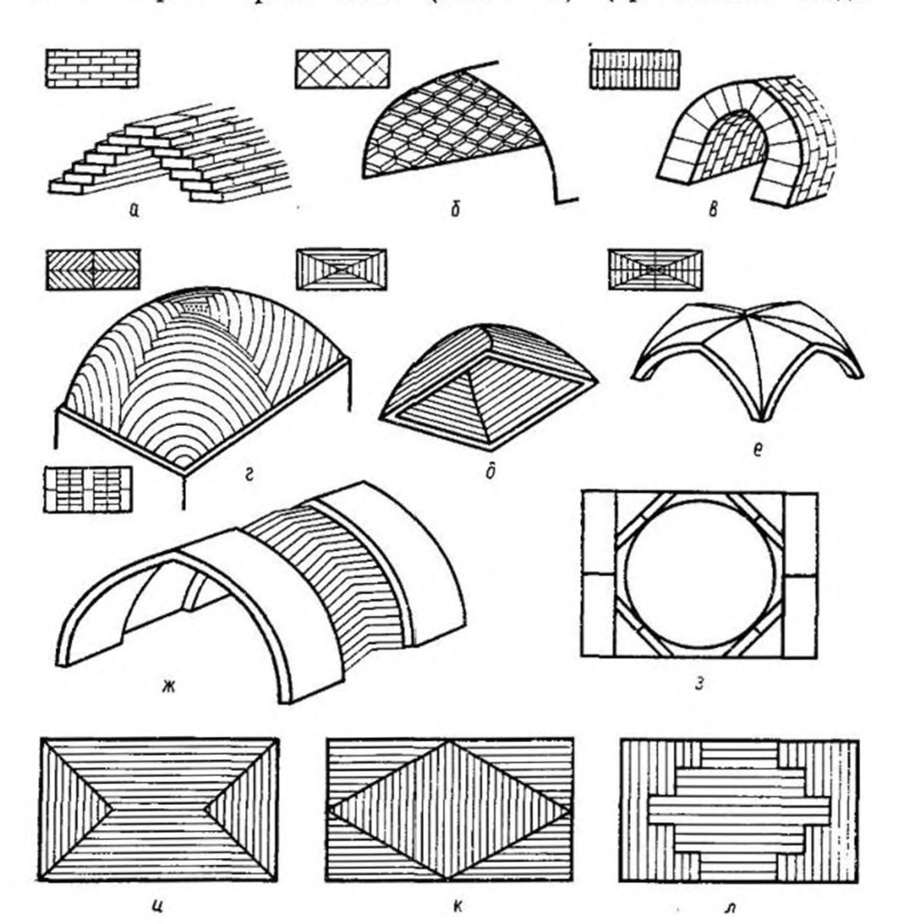
Схема 15

ные залы, разделенные поставленными на пилоны арками, имеют раздельные подкупольные пространства. Через проемы арок они сливаются между собой и образуют общий объем интерьера. Составной характер объема подчеркивается разбивкой стены на лопатки, отвечающие положению пилонов и плоских между ними ниш.

В мечетях типа Намазгах ниши располагаются вдоль стены и, будучи обращены в сторону Мекки, служат для совершения перед ними обряда молитвы; в других случаях плоские арки имеют чисто архитектурное, по существу декоративное назначение.

Развитие купольных систем сопровождалось совершенствованием кладки сводов. Здесь нет необходимости прослеживать все этапы их эволюции. Источник формообразования сложен, и не всегда сложное возникает из предшествующего ему простого.

Разумеется, что не каждая архитектурная форма позднего времени начинает свое развитие сызнова, проходя все этапы пути с самого начала. Так было и со сводами. Конструкциям из жженого кирпича предшествовали решения в сырце, но некоторые возникали самостоятельно и заново. Свод с напуском — прием архаический (схема 16) (ср. ложные своды



[Сх]ема 16

Двуречья III тысячелетия до н. э.). Однако напуск кирпича, выдвинутого углом, породил систему, близкую сталактитам (б). Кладка нормальная и «отрезками» (в) позволила перейти к комбинированным выкладкам, образующим на своде простейшие фигуры (ромбы). Кладка от угла (конический тромп) привела к возникновению свода балхи (г). Кладка от стен четверика или восьмигранника умножила формы сомкнутого свода. Применение поперечных (подпружных) арок в чередовании с обычными коробовыми вызвало употребление подобия свода-оболочки двоякой кривизны (ж). Те же арки позволили в сочетании с отрезками коробового свода свести прямоугольный план к квадрату (под купол) (з). Пересечение коробовых сводов дало подобие крестового, или монастырского, с изломом граней на парусе (е).

Чертежи сводов (проекции) часто совпадали с распространенными мотивами плоского орнамента. И это не удивительно, так как развитие архитектурных форм протекало по единой системе, охватывавшей собой решения задач и в пространстве и на плоскости. Геометризм построений, исключавший произвольные выдумки зодчих, — таков был главный источник стилевого единства всего искусства Средней Азии рассматриваемой эпохи.

Роль математических наук, и особенно прикладной геометрии, здесь достаточно очевидна. Но никогда математика, как и любая иная научная дисциплина, не была и не могла быть творцом искусства. Наука движет мысль художника, вносит в нее систему. Житейский навык и строительный опыт корректируют эту систему, отбирая практически ценное. Но только глаз художника и зодчего находит меру вещам и в соответствии с принятой системой, на основе присущих ей закономерностей, создает пространственные, предметные и линейные формы. Пластика, пространство и плоскость — как категории чистой формы — обретают в творении свое истинное содержание, когда они оправданы условиями жизни общества. И только тогда архитектура, декоративное искусство и искусство вещи становятся выражением единства принятой в данную эпоху «манеры» думать, чувствовать и мечтать.

Техника и технология давали художнику строительный материал. Превращение стенового материала в декоративно-отделочный было результатом внутренней эволюции форм самой архитектуры.

Кирпичный узор прошел весь предопределенный ему путь развития. Начав в IX—X веках с комбинаций стенового, а затем и лицевого кирпича — фигурных выкладок и пластической игры света, — он пришел в XII веке к облицовкам с плоской выстилкой плиток, своего рода «паркету», употреблявшемуся и для полов, и для стен. В результате измельчения мотивов выстилки и введения фигур с внутренними углами (звездчатые многоугольники) «паркетный» узор превратился в род простейшей мозаики. Уже в «паркетном» узоре возникли комбинации по светлоте — чередование кирпича сильного и слабого обжига. В первой половине XII века эти комбинации приобрели характер двухцветного узора; двухцветный «паркет» превратился в двухцветную керамическую мозаику. Таким

образом, развитие кирпичного узора шло в эти годы от пластического эффекта к плоским локальным цветам. От природных качеств материала (кирпичная фигурка) — к его специальной обработке (покрытие кирпича ангобом, красный лак). Но такое направление в развитии архитектурного декора шло вразрез с завоеваниями кирпичного узора, достигшего вершин в XI столетии. Чувство меры, как основа вкуса, требовало от кирпичных дел мастеров согласованности кирпичных кладок с плоской кирпичной мозаикой. Плоская мозаика требовала четко очерченных границ своего приложения. Пластический эффект обогащал узорное убранство стен игрой света и тени. С введением плоских мозаик этот эффект стал исчезать.

На помощь пришла резная терракота. то есть техника пластической резьбы по облицовочным плитам. Имелись, конечно, и чисто технические причины, обусловившие успех водостойкой терракоты, но развитие эстетических качеств кирпичного декора имело свою логику эволюции художественных форм и средств. Следствием развития керамических форм явилась кирпичная мозаика — ахроматического рисунка (светотеневой рисунок без участия цвета) и полихромная.

Последняя только зарождалась. В первой половине XII века красно-желтые выкладки и зеленовато-голубая полива употреблялись, видимо, независимо друг от друга, и зодчие не приводили их в какое-либо соотношение или связь. Пока бирюза покрывала кирпичик и вступала в спор с синевой небес на сверкавших под солнцем куполах, изумляя горожан голубым сиянием, или выделяла кольцо рельефной надписи, опоясывавшей на высоте минарет — действие цвета было автономно или же имело следствием цветовой контраст по светлоте. Но дело изменилось коренным образом, когда цветная полива — сперва зелено-голубая, а позже и других цветов (белая, марганцевая) — стала покрывать резную терракоту по гребню рельефа, а затем и сплошь. Пластический эффект стал узорно-живописным. Возникло сложное взаимодействие линейного, пластического и живописного начал, самое сложное и богатое в содержании, какого не знала вся предшествующая история монументально-декоративного искусства Средней Азии. Однако задача была еще только поставлена, ее внутренние противоречия не успели назреть и богатейшие возможности художественного решения не успели себя выявить.

Стиль полихромных облицовок был уже открыт, и хотя техника цветных мозаичных изразцов (прославившая затем мастеров Ирана) не нашла еще своего применения, местные мастера стояли у порога ее открытия. Они держали в руках ключи от ее тайников, и магическое слово «сезам!» было готово сорваться с их уст. Но оно не было произнесено, пока не пробил заветный час.

Резной штук (точнее, ганч) не знал, казалось бы, столь головокружительных перемен. Старый, изведанный путь резьбы ножом по плоскому зеркалу стены — что мог он дать нового после афрасиабских панелей (IX в.)? Старое скульптурное понимание рельефа было в них сметено. Дух античной пластики — еще живой в скульптурном декоре Варахши (VIII в.) — был изгнан окончательно, хотя отдельные мотивы раститель-

ного характера сохранились в их уже новой трактовке. Афрасиабские панели связали декоративное искусство Мавераннахра с самыми выдающимися образцами архитектурного декора на современном им или несколько более раннем Переднем Востоке. Стилистически они принадлежат новому времени больше, чем старому. Но геометрические арабески в них почти отсутствуют. Они еще, быть может, не созрели. Мавзолей Арабата (976) говорит другое: их там больше, чем на панелях с Афрасиаба, и они там более зрелы. Причины того нам неясны: то ли не каждый памятник — зеркало века, то ли панели с Афрасиаба старше, а потому и архаичнее. Так или иначе, но они не дали нам полной картины развития резного узора нового стиля. Резной штук в Рабати-Малик (XI в.) тоже архаичен. Но картина меняется, когда мы обратим свой взор на более поздний памятник — дворец правителей Термеза, где резной ганч составляет такую же энциклопедию узора XII века, как афрасиабские панели — узора X века. Геометрические арабески обретают здесь полное господство; они заставляют растительный узор следовать «капризу» геометрических линий с полной покорностью и неукоснительно. Этот диктат геометрии наметился еще в афрасиабских панелях. Здесь он привел к тому, что и пластические качества вьющихся стеблей и листвы полностью утрачены. Там распластанные листья все еще имели известную мясистость и толщину. Вывернутый лицевой поверхностью фронтально лист сохранял вмятины, правда, слишком симметричные, чтобы почитать их чем-то отличным от формы узора. Здесь стебель и лист не имеют формы предмета и составляют только узор. Меньше растительных элементов (они сохраняются чаще в каймах), больше отвлеченных вставок — кружков, звездочек, замысловатых значков, точек, запятых.

Все это совпадает с наблюденным и в кирпичном узоре. Обобщая, это явление можно назвать отходом от пластики предметных форм и тяготением к более отвлеченно трактованному узору.

Увлечение плоской резьбой угрожало потерей чувства меры. Плоская резьба лишает стену весомости, и это могло бы привести в конечном счете к нарушению общего характера архитектуры. Стиль архитектуры термезского дворца (его стены из сырца) — монументальный. Архитектурная резьба, которая пришла на смену его кирпичным облицовкам, должна была отвечать монументальности форм здания. И здесь на помощь пришла пластически округлая резьба, напоминающая резную терракоту. Надписи на угловых колонках дворца в Термезе и в резной терракоте с Афрасиаба выполнены совершенно одинаково. Здесь материал не играет роли: развитие стиля как бы подготовило почву к новому пониманию пластики — не предметной, а отвлеченной. Надписи округло пластичны, но ничего общего с предметными формами в них нет. Пластическое начало восстановлено, но только как категория чистой формы.

Светотеневой эффект получил при этом и чисто практическое назначение: закрепление плоского узора в четко выраженных границах и увязка его с массивом стен.

В предшествующую эпоху, и особенно в домусульманское время, монументальная живопись имела форму настенных картин, отличавшихся от принятых на западе фресок только грунтом — чаще сухим; роспись велась не по известковой штукатурке, а по глине или алебастру. В XI—XII веках их место чаще (если не всегда) занимает орнаментальная роспись. Гамма цветов этой росписи очень насыщенна и на первый взгляд не соответствует и скромности кирпичных облицовок XI века, и белоснежному убору «белых палат» в интерьере термезского дворца XII века.

Однако и здесь следует исходить из главных и определяющих черт стиля. Яркая красочность народного искусства никогда не исчезала — даже в самые мрачные годины бедствий. Не исчезла она и с утверждением ислама. Но только в некоторые периоды истории жизнерадостная красочность палитры народного искусства озаряет собой все искусство эпохи. XI—XII века — время расцвета феодальных торгово-ремесленных городов — были отмечены общественным подъемом. И вследствие этого красочное искусство народных низов, захватив ремесла, поднялось до самых вершин общественной лестницы, возбудив и там сходные вкусы в области прекрасного. Белые залы дворца правителей Термеза не были обесцвечены — их омертвило время. Орнаментальные росписи дворца были ярко насыщенного тона (красный, синий, марганцевый и другие тона). В окнах были витражи из многоцветного стекла. И все это красочное звучание в декоре было настолько сильно, что оно буквально потянуло за собой кирпичный узор и резной штук. Никакого противоречия в самой палитре монументального искусства XI—XII веков нет. Это было искусство с сильным звучанием красок в интерьере и с уже наметившейся тенденцией к полихромии в облицовках. Последние стали позднее самой сильной и всепокоряющей страстью мастеров на протяжении нескольких столетий.

«Белый стиль» резных штукатурок, «голубой стиль» изразцовых куполов и «желтый» или «красный стиль» кирпичных или облицованных терракотой стен — все это лишь отдельные цвета большой палитры, в использовании которой мастера XI—XII веков сохраняли точно найденное чувство меры.

Архитектурный декор имел своим началом чисто конструктивное значение, но из него он извлек и средства декоративные. Узор получил строгие рамки своего применения. Возникла система приемов, объединившая в одно целое строительные конструкции, архитектурный орнамент и декоративно-прикладное искусство.

Стиль прикладных искусств XI — начала XIII века складывается из особенностей изобразительного языка и форм орнамента. У каждого вида искусств они особые. Это вызвано тем, что работа каменщика, строителя, керамиста связана чаще с потребностями местного населения (в каждом городе или селении строят для себя, делают вещи для своей округи). Работа же мастеров по металлу и ткачей имеет более широкий рынок, и естественно, что художественный металл и ткани в процессе постоянной диффузии впитывают в себя и то, что подсказано им широким рынком сбыта. Поэтому можно уверенно говорить

о школе поливной керамики Афрасиаба, или самаркандской архитектурной школе и ее проявлениях, скажем, в резном штуке и терракоте, или о школе хорезмских мастеров — в архитектуре и архитектурном декоре, резьбе по дереву, но трудно выявить школу самаркандских мастеров в художественном металле, стекле, текстиле. Да и была ли значительная разница в стиле этих изделий по месту их производства?

В широком смысле этого слова существовал единый стиль, объединявший в рамках XI — начала XIII века все виды искусств. Однако в каждой области прикладного искусства были свои формы, технические и художественные приемы. И по ним, даже для неподписных изделий (не имеющих нисбы-указания, откуда мастер родом), удается определить и школу.

Так, в художественном металле едва проступают черты школы Мавераннахра, восточного Хорасана, отчасти Хорезма. А в керамике хорошо читаются школы Самарканда, Ферганы, Мерва, Рея, Кашана, Саве.

Черты стиля прикладных искусств среднеазиатского Междуречья XI — начала XIII века раскрываются лучше всего при сравнении однородных изделий местных с привозными или производившимися в ту же пору в сопредельных областях Среднего Востока. Так, неполивная посуда с тиснением изготовлялась повсеместно. Первоклассные образцы этой посуды из Ташкента, Самарканда, Бухары, Термеза и других городов отличаются исключительным богатством орнаментики. Декор этой посуды двоякого происхождения: местный народный узор и общераспространенный, заимствованный частью из металлической утвари и резьбы по дереву, почти отсутствует геометрический узор (гирих); прекрасно разработаны каллиграфически исполненные надписи (илл. 42, 43).

Керамика мервских мастеров той же эпохи превосходит изделия Мавераннахра богатством изобразительных мотивов [102]. Здесь не только птицы, рыбы, звери, насекомые, фантастические существа, но и головки не то демонов, не то людей. Мифология, эпос, живое наблюдение природы и идеализированный, выраженный в условной форме мир вещей предстают как бы слитно. Человек остается чем-то внешним и в искусстве случайным. И здесь гармония форм природы раскрывается как чисто внешняя организация ритмов узора (илл.)

Неполивная, с тиснением, керамика Двуречья в собрании Багдадского музея еще более содержательна. В ней и живая современность, тоже орнаментально-стилизованная, но с полным преобладанием свободной симметрии фигур и определенным динамизмом сцен. В подражание металлу керамические сосуды частью с двойными стенками и ажурным снаружи прорезным рисунком [103].

Узорно-орнаментальная основа стиля была едина, однако в старых центрах халифата, унаследовавших ирано-сасанидские традиции, стиль искусства был более пластичный и живописный. Ажурные изделия имеют сильно заглубленный фон; это усиливает пластический эффект рельефа. И в художественном металле на сосудах с двойными стенками достигается тот же эффект пластической формы на глубинной плоскости. Соответ-

102 Г. А. Пугаченкова. Мастер-керамист Мухаммед-Али Инойятон из Мерва.— СА. 1958, № 2, рис. 5—14. С. Б. Лунина. Зооморфные сюжеты в керамике со штампованной орнаментацией из гончарной мастерской XII — начала XIII в. в квартале керамистов Старого Мерва.— Труды ТашГУ, вып. 172, Ташкент, 1960, с. 81 сл., рис. 1—4

103 G. Reitlinger. Unglazed Relief Pottery from Northern Mesopotamia. — "Ars Islamica", vol. XII—XIV, 1948, fig. 17—22

ственно этому и рисунок фигур получает пластическую моделировку. В тисненой керамике Мерва еще силен живописный момент: фигуры компонуются по форме сосуда, но в относительно свободных сочетаниях. Штампики в руках мастера подвижны, и формы для тиснения изготовляются вдохновенно, в огромном разнообразии мотивов. Медальоны, розетки, надписи и благопожелания, фигуры зверюшек, сцены охоты, звериный гон — все это выкладывается часто сразу. И это придает сосудам из Мерва вид крайне занятный; они доставляют тому, кто держит сосуд в руках, такое же удовольствие, как и книжка с картинками.

Для неполивной керамики Мавераннахра характерны сосуды четко выраженных структурных форм: высокие узкие кувшины, низкие крынки, плоские баклаги с мелким узором (сосочки, розетки, трилистники, медальоны), равномерно распределенными полосками или кругами по всей поверхности сосуда или гладкие формы точно найденных в силуэте очертаний с крупным круглым медальоном на боку (на нем изображение гепарда или фантастического зверя). Иногда сосуд заткан узором, на боку или вдоль плечиков помещаются медальоны (с парными птицами или зверями); поясами идут растительные побеги, сцены звериного гона, надписи (илл. 36).

За исключением сосочков, преобладает моделированный плоский рисунок. По трактовке формы тисненая керамика этой эпохи исключительно близка металлической посуде — изделиям из бронзы. Там тоже преобладает плоскостной рельеф, исполненный набивкой по форме, реже литьем. Обработка формы — чеканкой, гравировкой, пунсоном (илл. 45, 46).

На металле выявилась особенно полно система в распределении растительных узоров, надписей, медальонов с фигурными изображениями. Структурность формы остается всегда главным и определяющим моментом. Декор, как бы обильны ни были узоры, никогда не нарушает архитектоники формы. Он всегда лежит поверх формы или в плоскости формы, не выходя за рамки ее подчеркнутых членений. Там, где эти членения отсутствуют и части сосуда плавно переходят друг в друга, меняя объем, сохраняется главная поверхность с тонким гравированным на ней узором, не создающим дополнительных членений.

В XI—XIII веках, вместе с заметным усилением роли отвлеченного узора, декор берет на себя и некоторые функции членения формы.

Вводятся сетки и полосы, по которым распределяется узор; это облегчает его равномерное построение и усиливает декоративный эффект. Плоскость и объем тела не вступают в антагонизм — они взаимно находят друг друга, соподчиняя форму предмета и узор общему началу[104].

Можно привести известную параллель между керамическими плитами с рельефным рисунком и высокохудожественной росписью в технике люстра мастеров Рея и Кашана, каменными рельефами Газни и резной терракотой мастеров Мавераннахра.

Они близки между собой по характеру узорно-орнаментальной обработки природных форм. Однако каменная пластика

104 Ср., например, бронзовый кувшин с фигурным листом над ручкой и гравированным на тулове всадником, стреляющим обернувшись назад (SPA, vol. VI, табл. 1295). Схожий экземпляр, VIII в., без гравировки, находится в Самаркандском музее

Газни (Кабульский музей)[105] напоминает древнюю резьбу (в частности, по кости из раскопок в Афганистане). Мир ее образов индо-иранский. В сплетениях ветвей стиля ислими — невероятное собрание сказочных персонажей: сфинксы, грифоны, женщины-птицы, звериный гон, на всадника нападает лев, всадник устремляется за козлом. И здесь же фестончатый михраб со звездчатым гирихом. Языческие образы и символы ислама изображаются совокупно. Более живописны сказочной роскоши изразцы Рея и Кашана; в них ни с чем не сравнимое богатство литературных мотивов и сцен, повторяющих, вероятно, и современную им живопись, в частности миниатюру.

[105] Summery Report of Italian Archeological Mission in Afganistan —"East and West", vol. 10, n 1—2, 1959, fig. 4, 6, 11, 12, 13.

И такой контраст — облицовочные плиты Мавераннахра — аскетически строгого стиля, безукоризненно построенные, не приемлющие старых сюжетов и тем.

Или сравним резной штук на панелях из Рея (XII в.)[106] и Саве (XII—XIII вв.) с резным штуком дворца правителей Термеза. Там — пластическая моделировка человеческих фигур в утонченно-церемониальных, неподвижных, несколько манерных сценах придворной жизни. Здесь — абсолютное господство геометрии в узоре и строгие композиции сказочных зверей, формы тела которых находятся в равновесии с заполняющими фон геометризированными пальметтами... (илл. 47)

[106] SPA, vol. V, pl. 516, 517, 518; F. Sarre, Figurliche persishe Stuckplastik in der islamischen Kunstabteilung. Amtliche Berichte aus der Königlichen Kunstabsammlungen, XXXV, 1914, S. 181—189; A. Coomaraswamy. A persian Stucco Friese and ather Fragments.— "Bulletin of the Museum of Fine Arts", Boston, XXVII, 1930; R. Moyer Riefstahl. Persian Islamic Stucco Sculptures.—"Art Bulletin", XIII, 1931 pp. 439

Посудная поливная керамика Рея создала удивительную галерею человеческих фигур и лиц. Ей присуща (не без влияния орнамента и каллиграфии) определенная манера графического начертания человеческого лица едва ли не одним росчерком калама[107]. При этом выявляется огромное разнообразие положений и характерных особенностей изображенных лиц. Оценить их значимость с позиций европейского портретного искусства едва ли возможно (у них есть и свое собственное содержание, которое не укладывается в категории современного искусства, его эстетической оценки), и наряду с этим — одно из немногих «портретных» изображений на фрагменте чаши из Афрасиаба, где господствуют строгая линейная схема, суровая простота и красочность народного узора. Быть может, уже здесь зарождается та несколько тяжеловесная и грубоватая манера простой и ясной живописи, которая так отличает впоследствии миниатюрную живопись среднеазиатских школ (Бухара, Самарканд) от более утонченной, а затем и манерной живописи Герата, Тебриза и Шираза.

[107] SPA, vol. II, p. 1641

В рейской керамике — традиционный для Средней Азии изобразительный мотив — фигуры под арками стоят по кругу[108]. Он отмечается и на каменных рельефах Газни (одна из фигур с палицей на плече)[109]. В керамике Афрасиаба живет тот же мотив, но арки пустуют или их заменяют более или менее отвлеченные символы, выступающие в роли узора. На чашах Кашана XII—XIII веков мы встречаем сложные многофигурные сцены. Динамически построена их композиция, что подчеркивается срезом фигур краем чаши[110]. В керамике Афрасиаба отвесная композиция (вертикальное расположение изображаемых в плоскости чаши фигур) и срез их краем чаши встречаются только в изображении сказочного растения, пересекающего поле чаши поперек.

[108] SPA, vol. V, p. 639-A

[109] Summery Report, fig. 1

[110] SPA, vol. V, pl. 672

Что же это? Провинциальный стиль? Религиозное ханжество и влияние мусульманской ортодоксии, своего рода иконоборчество суннизма? Но мы уже отмечали на достаточном количестве примеров, что мастера Мавераннахра XI—XIII веков превосходно изображали животных и фантастических существ в стиле и характере, близком искусству ряда мусульманских стран. В области поливной керамики и каллиграфии они не только не уступали им, но и превосходили чистотой и ясностью своей художественной программы, удивительно тонко прочувствованным единством стиля. Следовательно, это была не отмирающая ветвь большого искусства, а самостоятельное направление с четко выраженной программой действия.

Среднеазиатские мастера не остановились на полпути, они довели развитие стиля до его едва ли не максимальных заложенных в нем возможностей. И тем предопределили собственный путь искусства Мавераннахра на весьма длительный срок.

Окидывая общим взором искусство XI — начала XII века, мы отмечаем в нем поразительную целостность стиля, основанного на большом многообразии средств и приемов отдельных школ. Прогресс в развитии производительных сил общества и успехи художественного ремесла получили одностороннее развитие. Победе над старым, обветшалым строем и его культурой сопутствовали идеализирующие тенденции; они взяли верх над реалистическими.

Сходство в трактовке материала в изобразительном искусстве и поэзии XI—XII веков полное. И это уже отмечалось исследователем творчества Унсури, Фаррухи, Манучехри. Образы монументальной эпической поэзии той поры как бы скрыты под словесной тканью касыды, которая начинает сплетаться из бесконечного повторения отдельных традиционных мотивов: рука шаха — туча — море; конь шаха — ветер — буря; копье шаха — змей — дракон и т. д. Этих мотивов, по наблюдениям того же исследователя, «совсем не так много, как может показаться с первого взгляда, но они сплетаются все в новые сочетания, вводятся все новыми и новыми техническими приемами. То есть основной мотив начинает скрываться под арабесками, бесконечно разнообразными и все же состоящими все из того же ограниченного числа элементов» [111].

Но ведь этот вывод совершенно совпадает с тем, к чему мы пришли, исследуя архитектурный орнамент. Мы установили, что система гирихов и ислими возникла в XI—XII веках именно как система «бесконечного разнообразия ограниченного числа элементов» [112]. Исследование объемно-пространственных композиций в архитектуре Среднего Востока возвращает нас к той же мысли. Параллель между изобразительным искусством и поэзией средневековья, его цветущей поры, может быть расширена; сейчас она охватывает собой не только поэзию и орнамент, но и область архитектуры в целом. Внутреннее единство процессов развития ряда искусств уже совершенно очевидно.

Декоративность, сыгравшая в поздней античности и раннем средневековье большую роль в развитии синтеза искусств, переросла на протяжении XI—XII веков в чистую узорность.

111 Е. Э. Бертельс. Придворная касыда в Иране и ее связи с развитием изобразительного искусства.— Иранское искусство и археология, с. 29

112 Положение о бесконечном разнообразии ограниченного числа элементов лежит в основе раздела «Общая теория построения геометрических орнаментов XI—XIII вв. и анализ образцов» книги Л. И. Ремпеля «Архитектурный орнамент Узбекистана», Ташкент, 1961, с. 179 сл. Сопоставление орнаментов типа «ислими» с современной им поэ-

Богатая по своим возможностям пластика узора открыла перед зодчими новые горизонты в области монументально-декоративного искусства. Понадобились века, чтобы довести эту линию развития декоративного искусства до предела. Она имела огромную будущность, и в этом отношении она исторически оправдана. Но мы далеки от всякой идеализации этого пути, оторвавшего народы Востока от основного русла развития мирового реалистического искусства. Образы одухотворенных существ были изгнаны из самых распространенных, доступных народу видов искусств, и, по меткому выражению современного писателя, «божественная геометрия справляла свой пышный и холодный праздник»[113]. Остается непреложным тот факт, что в XI — начале XIII века, вместе с окончательным угасанием традиций старосогдийской и старохорезмийской культуры, культур позднеантичного Тохаристана и Ферганы, искусство Средней Азии лишилось своей старой основы. Была воздвигнута плотина, перекрывавшая русло сложившихся ранее художественных течений. Скульптура исчезла, монументальная сюжетная живопись сошла на нет и перешла в план узорного убранства. И только шлюзы художественного ремесла были открыты полностью.

зией легло в основу раздела «О природе стиля среднеазиатской орнаментики» (там же, с. 519 сл.)

113 Ю. Нагибин. Сокровище королевского дворца. Из марокканских рассказов.— «Смена», 1961, № 15

Чего же искать мне воды в иссохшем греческом ручье?

Рудаки.
X в.

Тюльпан блистающий, ликуя, звезде подобен почему?
Он принял форму не другую, а ту, что надобно ему.

Насири Хисроу.
XI в.

АРХИТЕКТУРНЫЙ ОРНАМЕНТ СРЕДНЕАЗИАТСКОГО МЕЖДУРЕЧЬЯ IX — НАЧАЛА XIII ВЕКА

В истории художественной культуры народов Средней Азии IX — начало XIII века можно назвать эпохой быстрого расцвета архитектуры и архитектурного орнамента средневековья.

В культурной жизни среднеазиатского Междуречья (Мавераннарха) этой эпохи различаются три основных периода: VIII — середина IX века — время относительного упадка городского строительства, вызванного вторжением арабов; вторая половина IX — X века — время энергичного городского строительства, вызванного освобождением страны от власти багдадских халифов и укреплением местной феодальной государственности; XI — начало XIII века — время полного расцвета феодального общественного строя в стране и самого высокого в домонгольский период расцвета градостроительства и архитектуры.

В VIII—IX веках искусство было подавлено общим упадком сил, растраченных на сопротивление завоевателям. Непрерывные массовые восстания лихорадили страну. Постои гарнизонов халифата в городах и межплеменная вражда в среде самих арабов заставляли знатных горожан уходить из городов и искать прибежища в разбросанных вокруг них старых замках или строить себе там привычные «кёшки». Здесь, в старых «орлиных гнездах» родовой аристократии, сохранялись многие традиции дехканского быта, а вместе с ним — и традиции местного ремесла и связанного с ним народного искусства.

В течение многих лет со времени первого похода Кутайбы в долину Зеравшана (705) дым пожарищ беспрерывно стоял над городами и селениями Мавераннахра. Наместник Хорасана огнем и мечом вводил ислам, подавлял восстания, грабил города, сжигал «идолов» и разорял храмы «неверных». Сюжетные изображения повсеместно запрещались как проявление враждебного исламу миросозерцания.

Халифам Дамаска (омейядам) не удалось сломить сопротивления народов Средней Азии. Недовольство против омейядов возглавили аббасиды. Они использовали антиарабское движение, чтобы захватить власть. В 762 году аббасиды основали в Месопотамии на реке Тигре рядом с древней столицей сасанидов Ктесифоном свою столицу Багдад. При халифе Мутасиме (833—842) они перенесли ее в специально выстроен-

ный там же город Самарру. Багдад и Самарра, по замыслу халифов, должны были затмить своим блеском Ктесифон, дворцовой роскоши которого они подражали. Здесь, в царстве Харуна ар-Рашида и сказок «Тысячи и одной ночи», создавался тот стиль дворцовой жизни, которому подражали владетели подвластных халифам городов.

Культура этих городов, как и столицы халифата, долгое время слыла в науке арабской. Между тем в создании ее принимали деятельное участие прежде всего народы покоренных арабами стран — персы, хорасанцы, согдийцы, хорезмийцы. Все эти народы обладали культурой более высокой, чем сами арабы. При дворах арабских наместников в Мерве, Бухаре, Самарканде, Ургенче было немало выдающихся ученых, художников-мастеров, искавших применения своим талантам. Естественно, что дальнейшее развитие этих феодальных торгово-ремесленных городов было, по существу, развитием не арабской культуры, а многоплеменных культур местных народов, продолжавших борьбу против багдадских халифов и добившихся независимости.

Идеологи правоверного ислама стремились нивелировать местные особенности в жизни подвластных халифам стран и добивались распространения единой общемусульманской культуры. Им удалось достичь того, что ислам стал религиозной идеологией среднеазиатского общества. Но искусство народов, принявших ислам, не было единым ни в момент вхождения в состав халифата покоренных арабами стран, ни тем более после того, как Средняя Азия освободилась от власти халифов.

Каждая область сохраняла, при всех условиях, свою известную самостоятельность в творчестве. В основе этой самостоятельности лежали традиция и народность, преодолеть которые никакое завоевание и никакая новая религиозная доктрина не были в состоянии.

В конце IX века правитель Бухары Исмаил Саманид создал сильное, независимое феодальное государство, обеспечив независимость Мавераннахра и Хорасана от халифата. Сложение самостоятельной феодальной государственности в Средней Азии имело важные последствия для всего дальнейшего развития науки, культуры, искусства отдельных ее областей.

Вторая половина IX—X века — время подъема и расцвета городской жизни в Мавераннахре. Использовав борьбу масс против иноземного ига, саманиды пришли к власти, а затем подавили народные движения. При них осуществляется большая программа строительных работ, особенно в Бухаре и Самарканде.

В строительном деле происходит настоящий переворот. Сырцовый кирпич уже не в состоянии удовлетворить возросшие требования архитектуры. В монументальном строительстве осуществляется переход от сырцового к жженому кирпичу и появляются блестящие образцы виртуозной фигурной кладки из этого материала; легкий, звонкий кирпич прекрасной выпечки пилится, шлифуется, формуется в самых разных видах и становится основным материалом архитектурного орнамента. Однако не исчезает еще и сырцовый кирпич как стеновой материал. Облицовками его служат штукатурки из резного

ганча или жженый кирпич. Большую роль продолжает играть в эту пору и резное дерево.

Главными объектами монументального строительства при саманидах были дворцы и правительственные здания. Строились бани, крытые базары, мосты, а также культовые здания — мечети, медресе, мавзолеи. Средоточием жизни были «шахристаны» и «рабады» (предместья), куда распространяются мастерские ремесленников и жилые кварталы, не вмещающиеся в тесных границах старых шахристанов, и куда вторгается вновь со своими укрепленными усадьбами стремящаяся в город феодальная знать.

Дворцы, караван-сараи и культовые здания ислама были наиболее типичными видами монументальной архитектуры этой эпохи.

Архитектура жилища в значительной своей части также носила монументальный характер (сельские усадьбы, городские дома сводчато-купольной конструкции).

В орнаментике изделий прикладных искусств и в архитектурном орнаменте IX—X веков сохранялось преобладание местных, близких между собой традиционных мотивов и форм; в XI—XII веках отмечается их активное сближение с орнаментом всего Среднего и Переднего Востока — от границ Китая и до Северной Африки. Влияние этого орнамента отмечалось и в немусульманских странах — на Кавказе, в Крыму, в Древней Руси. Это сходство в орнаменте ряда мусульманских и немусульманских сооружений рассматриваемой эпохи было вызвано ростом художественных ремесел в городах и повсеместным распространением в них ремесленных корпораций. Развитие товарного производства и торговли вышло за рамки государственных границ отдельных феодальных княжеств. Среднеазиатские ученые, многие из которых приобрели мировую известность — ал-Хорезми (780—847), ал-Фараби (880—950), позже Ибн-Сина (970—1037), Абу Рейхан Бируни (973—1048/1049),— переезжали из одного крупного центра Среднего и Ближнего Востока в другой. Торговцы, ремесленники, ученые, географы, путешественники, прибывавшие из Египта, Сирии, Месопотамии и других областей Востока, наводняли Среднюю Азию.

Широкий обмен опытом в прикладных науках и ремесле, насаждение единого арабского языка как языка государственных канцелярий, как языка науки, поэзии и как единственно признанного в ту пору языка богослужений — все это вполне объясняет сходство архитектурного орнамента Мавераннахра с орнаментом ряда других стран средневекового Востока. Но сколь бы благотворным ни был обмен практическими знаниями и художественным опытом, космополитические идеи ислама не были в искусстве этих народов главным и определяющим. Чем ярче расцветала художественная культура отдельных городов и областей, тем сильнее проявлялись в ней не общие, а индивидуальные, присущие ей особенности, связанные с местной художественной традицией и своеобразием творческого гения каждого народа.

XI—XII века — время полного господства феодального строя в стране. В 999 году династия саманидов, лишенная поддерж-

ки народа, пала, и в стране утвердилась тюркская династия караханидов, завершивших систему пожалования земель феодалам (икта) и отдачу крестьянами своей земли и себя под власть крупных земельных собственников (ильджа). Результатом этой системы явилась концентрация средств в руках феодалов и еще больший, чем в IX—X веках, расцвет товарного производства, международной торговли, обмена, вызвавших новый рост ремесленного производства в городах. С падением саманидов связи Средней Азии с культурой арабизированных стран вновь усилились. Правители Мавераннахра — караханиды и возвысившиеся на юге страны газневиды — номинально вновь признали авторитет халифов. Это помогло Махмуду Газневи объединить всю территорию Тохаристана (юг Узбекистана), Афганистана, основную часть современного Ирана и северной Индии в одно целое. С другой стороны, туркмены-сельджуки, распространив свою власть сперва на Хорасан и Хорезм, а затем в 1055 году и на столицу аббасидских халифов Багдад, образовали султанат, охвативший огромную территорию — почти всю азиатскую часть мусульманских стран до берегов Средиземного моря. При сельджуках, столицей которых был сперва Мерв, еще более возросло участие выходцев из Средней Азии в политической и культурной жизни Переднего Востока.

Естественно, что в архитектуре и архитектурном орнаменте Средней Азии этой поры вновь обнаруживаются некоторые черты сходства с архитектурой и декоративным искусством других, сопредельных стран. Но были и отличия, показывающие глубоко оригинальный характер местного зодчества.

Архитектура городов, придорожных станций, феодальных поместий достигла в XI—XIII веках своего исключительного расцвета. Притом архитектурный орнамент занимает в творческих поисках мастеров строительного дела равнозначное место, наряду с конструированием архитектурных форм. Время высокого технического прогресса этой эпохи было вместе с тем и периодом небывалых до того дерзаний архитектурной мысли. Общее направление технических и художественных исканий определялось нуждами эпохи, и естественно, что при всех своих достижениях архитектура и архитектурный орнамент не выходили за рамки вкусов и представлений феодального общества, в котором догмы правоверного ислама сохраняли роль ограничителя всех начинаний.

Вместе с тем эпоха XI—XII веков отмечена несомненным оживлением местных художественных традиций во всех областях искусства. Источником этих традиций был не только феодальный город, но и феодальная деревня, составлявшая экономическую основу феодального строя. Города IX—XII веков постоянно испытывали приток элементов из сельской округи и кочевой степи. Прибежищем старых художественных идей и вкусов, не затронутых официальной идеологией ислама, были также замки феодалов; усваивая городскую культуру, они продолжали питать город традициями неугасшего еще при замках старого народного ремесла.

Архитектурный орнамент IX—XIII веков представляет собой в истории архитектуры и искусства Узбекистана явление

настолько важное и значительное, что потребует от нас рассмотрения его по отдельным группам памятников и изложения общей теории его построения.

АРХИТЕКТУРНЫЙ ОРНАМЕНТ СЕЛЬСКИХ УСАДЕБ IX — НАЧАЛА XIII ВЕКА

Главным выражением монументальной архитектуры раннего средневековья (VI—VIII вв.) были небольшие феодальные замки-кёшки. Бесчисленное множество их разбросано по всей Средней Азии. Высоко поднятые на глинобитном стилобате, защищавшем их от подкопов, окруженные крепостной стеной и системой фортификации, как бы закованные в броню из сомкнутых полуколонн с зубчатым венчанием карниза, — они в наружном оформлении почти лишены декора.

В IX—X веках условия жизни резко изменились. Кёшки не устояли против социальных перемен. Их обитателей все более притягивал к себе быстро растущий город. Но стремление сохранить старый уклад жизни продолжает существовать. Это и вызывает отказ от строительства замков как фортификационных сооружений и переход к большим усадьбам, в архитектурном убранстве которых старые мотивы получают новое художественное выражение.

Замки Буран-кала № 2 и Буран-кала № 1 рисуют нам два этапа развития сельских усадеб Хорезма[114]. Буран-кала № 2 (IX—X вв.) продолжает еще традицию архитектуры кёшков. Буран-кала № 1 (прямоугольник стен 35×40 м, с глухими выступами на углах и полукруглым привратным выступом по главной оси, в оформлении полуколонн) составляет переход к сельской архитектуре нового стиля. Ее глухие угловые башни получают разделку в верхней своей половине, в виде двух сомкнутых в плоскости стены четвертей колонн, соединенных перспективными арочками. Такое перенесение декоративного оформления стен кёшка на его угловые башни намечалось и до того в Кум-кала[115]; сейчас оно стало явлением типичным для укрепившихся тенденций к декоративизму.

Явление это прослеживается в ту пору и на территории Туркмении, где на смену почти лишенным декора кёшкам (Кыз-кала, Йигит-кала, Нагим-кала и др.)[116] того же, что и в афригидском Хорезме, типа приходят новые виды полузамков, проникающих и в городские предместья. «Замок» лишается неприступной платформы, и лишь наружные стены первого этажа оформляются под стилобат; во втором этаже сохраняются гофры. Но в интерьере здание обретает характер жилых, относительно благоустроенных помещений (кёшки Кыз-биби, Сулу-кошук, Айкули-кошук, сырцовый дом в Кишмане — все IX—X веков[117]).

Третий этап развития сельских усадеб предстает перед нами в архитектуре жилищ поселения Кават-кала в Хорезме (XII—XIII вв.). Здесь находились замки и неукрепленные усадьбы крестьян. Главный замок, резиденция князя, только внешне сохраняет некоторые черты архитектуры кёшков, да и те используются в чисто декоративном плане. Тонкие, изящно декорированные стены усадеб с башенками на углах украшены полуколоннами с обрамляющей их резьбой по глине. Вместо предвратных сооружений появляются декорируемые

114 С. П. Толстов. Древний Хорезм. М., 1948, рис. 89

115 Там же, рис. 88, табл. 57, рис. 4

116 Г. А. Пугаченкова. Пути развития архитектуры Южного Туркменистана поры рабовладения и феодализма. — Труды ЮТАКЭ, т. VI. М., 1958, с. 132—140

117 Там же, с. 153—158

узором порталы. Во дворе усадьбы — многокомнатный дом, с возвышающимся над легкими сооружениями и айванами главным помещением приемного зала (михманхона). Очень своеобразный по плану зал (глаголем, крестом или с выступами в виде граненых башен) заполняла снизу доверху стеклянная, металлическая и иная посуда, стоявшая в нишах, которые занимали все стены. Стремление к узорному убранству глубоко пронизало быт всех слоев общества, что проявилось и во внешнем виде сельского жилища.

Особенно характерно в этом отношении наружное оформление дома № 22[118] и усадьбы замка № 3[119]. Первый с фасада кажется замком. Короткая, менее десяти метров, глухая высокая стена с откосом фланкирована шестигранными башнями. Плоскости стен оживляют разделка под блоки и звенья гофр. Они группируются на угловой башне по три, на стене — по четыре полуколонны с обрезом арок так, что гофры как бы утопают в плоскости стены, заполняя отведенные для них квадратные и вытянутые вверх полигоны. Узкая щель (ложная бойница), перекрытая той же, что и гофры, арочкой, разнообразит ритм членения стены и закрепляет зрительно ось симметрии фасада. Конечно, и короткая высокая стена, и башенки, увенчанные легкими, стрельчатой формы зубцами, не претендуют на устрашение противника грозным видом твердыни. Ведь это только большой зал с эффектным фасадом. Идея убранства зала под кёшк навеяна здесь еще вкусами и представлениями доброго старого времени. Однако ни родовая аристократия из среды местной знати, ни новая феодальная знать не могли бы подсказать зодчим характер, манеру, стиль декоративного убранства жилищ, в которых угасал замок и нарождалась архитектура нового вида феодального жилища.

[118] С. П. Толстов. Древний Хорезм. М., 1948, табл. 63, 1. Реконструкция В. И. Пентмана

[119] Там же, табл. 63, 2. Реконструкция В. А. Лаврова

Источник декоративности сельской архитектуры XII—XIII веков в ином. Фасад усадьбы № 3 отлично сочетает монументальность форм крупного здания с гофрами и более декоративную резьбу по глине. Композиция фасада та же, что и в доме № 22. Однако башни сильно раздвинуты, въездная арка выдвинута вперед, образуя плоский выступ или портал. Гофры звеньями чередуются с плоскими лопатками и узорными лентами (илл. 53). Между ними, как на башнях замка Буран-кала № 2,— сомкнутые четверти колонн с арочкой. В целом они образуют великолепный пояс, богатый пластической игрой света и тени. Широкой полоской, в обрамлении узорных каем охватывает он все здание, переходя со стен на портал и башни.

Здесь принцип декоративности, верно отмеченный С. П. Толстовым, является вместе с тем не только «глубоким декоративным вырождением частной фортификации»[120] старого стиля, но и возникновением новых, ценных в архитектуре средних веков качеств.

[120] Там же, с. 164

Резьба по глине на стенах усадеб Кават-кала очень сдержанна и выразительна. Она никак не может быть отнесена к мотивам отвлеченного украшательства. Мотивы ее: парные кружки, парные спирали, спаренные лепестки, между которыми помещен кружок, и прочие фигуры — глубоко архаичны и имеют своим истоком крестьянское искусство (илл. 53).

Каймы узорного пояса повторяют одну и ту же фигуру в виде Т с кружками или волютами на верхних концах. Этот мотив, как и мотив гофр, арочек, узорных поясов, стрельчатой формы зубцов, можно видеть в самых разнообразных сочетаниях и на посудной керамике в самом Хорезме, и на многочисленных городищах, протянувшихся от низовьев Сыр-Дарьи и до Ташкента.

Характерна неполивная керамика самого широкого массового потребления из Отрарского оазиса, лежащего на границах Мавераннахра с районами северных кочевий, где крестьянское население преобладало над городским. Особенно интересны блюда, служившие для угощений (дастарханы), из Отрарского оазиса (материалы из раскопок Кларе [121] и экспедиции Института истории и археологии АН КазССР, 1952 г. [122]). Они имеют вид прямоугольного или круглого в плане подноса с высоким бортом, на внутренней поверхности которого частью штампом, частью от руки выполнены изображения знакомых нам в архитектуре стен с гофрами. Сомкнутые полуколонны с прочерченными схематически бойницами увенчаны стрельчатыми арочками (илл. 54). Над ними — ярус своеобразных «метоп» из вдавленных прямоугольников с вписанными в них дисками и фриз в виде цепочки ромбов.

На дастарханах из Куйрук-тепе и Отрара тема эта разработана во многих разнотипных вариантах. Все они представляют собой не свободную импровизацию художника-керамиста, а совершенно точную (хотя и схематическую) картину реально существовавших в ту пору форм архитектурного убранства усадеб [123]. Из числа вариантов особенно важно отметить наличие изображения гофр граненой формы (илл. 53). Граненые гофры известны и в натуре на открытых в последние годы сырцовых зданиях Мервского оазиса [124] и Хорезма. Ярус «метоп заключает в себе прямоугольные, слегка вытянутые по горизонтали плиты, с изображением вертящегося диска в обрамлении из горошин и брусков. Иногда вертящийся диск заменяют концентрические круги, символизирующие, как и вертун, небесное светило. Между метопами на одном из фрагментов помещено изображение птицы с перевязью на шее и розеткой на груди (илл. 56). Венчающий стенку дастархана фриз заключает то мотив скрещенных и спаренных лепестков, то концентрические кружки или кружки из перлов (илл. 54) — мотив старый, знакомый по архитектурному орнаменту VI—VIII веков.

Борта некоторых дастарханов разделаны в виде крупных сомкнутых полуколонн (илл. 54). На торце полуколонн изображены лунный серп и солнечный диск или заменяющие их на отдельных образцах крутые спирали.

Если сопоставить мотивы венчания стен на дастарханах Отрарского оазиса с фасадом замка № 3 Кават-кала (илл. 53), сохранившим традиционное оформление стен гофрами, то нетрудно представить себе, как украшались несохранившиеся части стен на фасадах и других гофрированных зданий.

Почему дастарханы украшались изображениями крепостных стен, нам неизвестно, как неизвестно и то, почему стенки очажков, широко распространенных на протяжении X—XII ве-

121 А. Кларе. Древний Отрар и раскопки, произведенные в развалинах его в 1904 году.— ПТКЛА, год IX. Ташкент, 1904

122 Е. И. Агеева. Опыт классификации керамики городов и поселений среднего течения Сыр-Дарьи и Каратау. КСИИМК, вып. XXVIII. 1949, с. 86—88; она же. Керамика Отрара.— Известия АН КазССР, вып. 3, 1951

123 Е. И. Агеева и Г. И. Пацевич отмечают, что керамика этого типа характерна только для городищ Отрара и Куйрук-тёпе и на других, даже близлежащих городищах встречается в очень ограниченном количестве (Е. И. Агеева и Г. И. Пацевич. Из истории поселений и городов Южного Казахстана. Труды ИИАЭ АН КазССР, т. V, Алма-Ата, 1958, с. 181). Между тем и С. П. Толстов указывает на то же явление, говоря о Хорезме эпохи хорезмшахов XII—XIII веков. И там «неполивная посуда покрывается богатейшим лепным и резным орнаментом, превращающим некоторые хумы чуть ли не в архитектурные памятники, так богата горельефная орнаментация, спускающаяся в виде причудливых сталактитов с венчика на плечи сосуда» (С. П. Толстов. Древний Хорезм. М., 1948, с. 162, рис. 99).

124 Г. А. Пугаченкова. Пути развития архитектуры Южного Туркменистана..., рис. на с. 339

ков во всех городах Мавераннахра, тоже изображали декоративное убранство архитектурных сооружений. Однако черпались эти мотивы из окружающей людей обстановки.

В пустынной степи стены укрепленных усадеб — это самое яркое, что поражает путника и что запечатлевается, по контрасту, особенно сильно. Мощные сомкнутые стволы гофрированных стен видны за десятки километров. Замок-кёшк — символ власти владетеля — в сравнении с лачугами бедняков-землепашцев и юртой кочевника представлялся, несомненно, обителью высших сил. Все, что поражало в архитектуре, всплывало не только на дастарханах, но переносилось и на другие крупные керамические изделия.

Очень интересны дастарханы с изображением четырех радиально расположенных в бортовой композиции колонн с городища Алтын-тепе [125] (илл. 56). Они имеют широкую базу с трехгранно-выемчатой резьбой, рифленый ствол и трехлепестковую капитель. В ортогонали (при взгляде на дастархан сверху) создается впечатление крестообразной фигуры с плоской округлой чашей посередине. Но если учесть, что в бортовой композиции фигуры строятся отвесно к центру, легко догадаться, что в представлении художника-керамиста его рисунок изображает четыре деревянные резные колонны, несущие на себе конструкции второго яруса.

Четырехстолпная конструкция была распространена в архитектуре древнего мира и раннего средневековья. Местным источником ее были перекрытия типа «дарбази», сохранившиеся в горных районах, особенно на Памире, до наших дней.

Между столбами на том же дастархане помещены круглые розетки из пересекающихся парных спиралей в виде сплетенных веток. Колонны и розетки этого дастархана носят весьма архаизированные, излюбленные в народе формы. Мотив розетки в виде перекрещивающихся парных завитков был, видимо, чрезвычайно распространен. Мы встречаем его на средней Сыр-Дарье в керамике и на фрагментах очага из глины с саманом [126], на тисненой керамике Инойятона в Мерве (XII в.) [127], на больших круглых плитах резной терракоты из Узгента [128] (илл. 55). Более ранний пример разработки этого мотива дает резной ганч IX—X веков из раскопок мечети Магоки-Аттари в Бухаре [129] (илл. 56).

Мотив спаренных спиралей на сырдарьинских дастарханах далеко не нов. Мотив этот уже отмечался нами в виде Т-образных знаков с загнутыми концами в декоре замка № 3 Кават-кала (илл. 53). Это несомненно старый хорезмийский мотив, восходящий к декору зала со спиралями античной Топрак-кала, между тем как компоновка их в форме ременного плетения — мотив, характерный для резного ганча Самарры.

В Хорезме и на среднем течении Сыр-Дарьи архитектурное убранство сельских усадеб отразилось особенно ярко в неполивной посуде и больше всего на дастарханах. В Мавераннахре та же роль собирателей мотивов народного декора и специально архитектурного орнамента выпала на долю «очажков».

«Очажки» имеют подковообразную в плане форму с отогнутыми спереди бортами, образующими как бы фасад здания, в то время как внутренняя плоскость изображает интерьер.

[125] Е. И. Агеева, Г. И. Пацевич. Из истории оседлых поселений и городов Южного Казахстана..., рис. 104. Авторы называют описываемый дастархан крышкой, не связывая его орнамент с архитектурой

[126] Из сборов А. Кларе на Алтын-тепе; в Музее истории АН УзССР

[127] Г. А. Пугаченкова. Мастер-керамист Мухаммед-Али Инойятон из Мерва.— СА, 1958, № 2, рис. 7—1 и 8—6

[128] Плиты резной терракоты (Д-53 см) украшали тимпаны южного мавзолея в Узгенте. Находятся в Ферганском областном музее.

[129] В. А. Шишкин. Мечеть Магоки-Аттари в Бухаре. — Труды ИИА АН УзССР, т. 1. Материалы по археологии Узбекистана. Ташкент, 1948, с. 19

На фасаде соблюдается обычно трехчастное деление: цоколь, плоскость стен и венчающая полоса — антаблемент. На одном из очажков Афрасиаба (из собрания Самаркандского музея) лицевая стенка в рубчатых гофрах. На внутренней боковой стенке — изображение стоящей птицы (илл. 56), над ним — венчающая полоса (или фриз) из уже знакомых нам парных спиралей. На другом очажке (Г. В. Григорьев отнес его к «согдийскому периоду»[130], в действительности очажки относятся к более позднему времени) изображены гофры с острыми гранями и насечками — последние обозначают, видимо, кирпичную кладку. Фриз над гофрами — из поставленных на угол квадратных плиток. В интерьере — две фигурные колонки, покрытые растительным узором (напоминают деревянные резные колонны XI—XII вв.). В верхней части стены — фриз с изображением попарно расположенных водоплавающих птиц. На стене — павлины на фоне сплошного заполнения из рельефных сердечек (рис. А047—14)[131]. Здесь возможны различные истолкования архитектурного убранства внутренних стенок очажка. Учитывая связь очажка с культом огня, можно допустить существование и специальных сооружений, связанных с народными верованиями.

В небольшой публикации[132] автор уже обращал внимание на группу очажков с изображением «дома огня». Речь шла об изображении айвана на двух резных деревянных столбах, под которыми стояли сосуды и жертвенные приношения, а в стену была вмазана керамическая плита в форме полудиска. Во время раскопок А. И. Тереножкина на Афрасиабе им было вскрыто помещение, совершенно тождественное описанному изображению на очажке. Были найдены основания двух колонн и закопченные керамические полудиски на стыке стены с полом, где совершались, по-видимому, возжигания. Быть может, и в данном случае, как и в ряде других изображений парных колонн, мы имеем дело с подобным же условным изображением «дома огня».

Что касается павлинов, водоплавающей птицы и сердечек, то, возможно, имелось в виду изобразить настенную роспись «дома огня», резьбу по ганчу или какие-то ткани. Во всяком случае, перед нами запас образов и орнаментальных мотивов, унаследованных из позднеантичного и раннесредневекового искусства.

Интересна большая серия очажков, на фасадах которых имеется символическое изображение луны и солнца в виде лунницы с ядрышком; из лунницы вырастают, расщепляясь, два ствола растений, заканчивающихся поднятыми кверху головками коров или быков (рис. А0 47—5). Над лунницей — заостренный кверху плод или условное изображение «древа жизни» и по сторонам его геральдически два схематизированных грифона (сенмурвы?), на внутренних стенках очажка — резная колонна и зубчатого очертания фриз.

На других очажках — на фасаде фигурные трехлопастные арки и венчание стены фигурными зубцами; внутри — две фигурные колонны и фриз из зубцов. Встречаются еще очажки, на фасаде которых помещена фигурная арка с «древом жизни» и птицами (илл. 59). Иногда это серп луны с вертя-

130 Г. В. Григорьев. Тус-тупи. — «Искусство», 1937, № 1

131 Здесь и в дальнейшем сноска на рисунок с шифром АО дается по книге автора «Архитектурный орнамент Узбекистана». Ташкент, 1961

132 Л. И. Ремпель. Изображение «дома огня» на двух терракотовых плитках с Афрасиаба. Доклады АН Таджикской ССР, вып. IX, Сталинабад, 1953 См. также — Г. А. Пугаченкова, Л. И. Ремпель. Самаркандские очажки.— Сб. «Из истории искусства великого города». Ташкент, 1972, с. 206—234

щимся диском, а над ним — две птицы в общем обрамлении из зубцов со стреловидной прорезью; иногда два павлина, расположенные симметрично под сенью дерева (рис. АО 47—3); или два фазана по сторонам трилистника; или кувшин с вертикальной ручкой на высоком поддоне, из которого произрастает куст — на нем подобие хвойной шишки и плодов граната. На фасаде одного из очажков среди рубчатых гофр спускается полоса растительных полупальметт. Выразительно передан на очажках старый мотив фигурного венчания стен (илл. 56). Сетчатые орнаменты и обрамления здесь весьма многообразны. Они частью следуют позднеантичным, уже знакомым нам образцам (илл. 57), отмечавшимся и в раннефеодальном зодчестве (Варахша, Пенджикент), частью развивают тот же круг символических образов, что и орнамент IX—XII веков сельской округи средней Сыр-Дарьи (илл. 57), частью повторяют мотивы, получившие уже в ту пору широкое распространение в монументальной архитектуре (илл. 59).

В произведениях домашнего ремесла и в изделиях широкого народного потребления, на выпуклых крышках сосудов, на плечиках хумов, на дастарханах и очажках — повсюду находим мы штампы с изображением спиралей, вертящихся дисков, концентрических кругов, вписанных в круги крестов, розеток и разного рода созвездий из розеток, звездочек и замысловатых тамгообразных знаков, напоминающих буквы З и М, перлов, полуовалов, зигзагов и т. п. В X—XII веках они имели огромное распространение (илл. 58). Источник у них общий — народная символика, идущая далеко в глубь веков, вплоть до первобытных времен.

Растительные формы, геометрические построения, а также эпиграфические украшения (куфические надписи) встречаются на очажках довольно редко, а фигуры человека — лишь в единичных случаях. Оновная масса мотивов орнамента на очажках характерна для памятников архитектуры переходного стиля (IX—X вв.) и стоит на грани старосогдийской традиции и нового стиля архитектуры Мавераннахра XI—XIII веков.

Из сказанного можно заключить, что в архитектурном орнаменте Мавераннахра IX — начала XIII века различаются две струи — одна связана с архитектурой старых дихканских кёшков, другая — с новыми типами архитектуры, получившими развитие главным образом в торгово-ремесленных городах.

Первая струя носит черты архаики и примитива. Но суровая простота стиля архаического орнамента не вредит его выразительности. Наоборот, ему присущи большая сила, смелость решений, яркость образов, лаконичность форм и экономия средств. Архитектурный орнамент сельских усадеб IX—XII веков вырос целиком на почве местного народного творчества. Роль крестьянского искусства в нем очевидна. Творчество самых широких масс — обитателей сельской округи (домашнее ремесло) — постоянно питало собой, своими художественными формами ремесло, концентрировавшееся при дихканских замках и в городах.

В архитектурном убранстве сельских усадеб домашнее ремесло деревни сливалось с обратным влиянием архитектуры городов. В IX—X веках художественные традиции сельской

округи брали при этом верх, но спустя немного времени, когда кёшки стали вторгаться в черту городов и весь быт дихканских усадеб утратил свои архаические черты, орнамент сельской архитектуры стал подпадать все более под влияние нового стиля архитектуры, народившегося в ту пору в городах.

Домашнее ремесло сельской округи всегда впитывало в себя элементы степного искусства, орнаментальное творчество кочевников, но оно перерабатывало эти формы, и в архитектурный орнамент они приходили в значительно преображенном уже виде. Это объясняется стойкостью народной традиции в земледельческих оазисах и той внутренней связью, которая устанавливалась издавна между народным искусством сельской округи и развитием художественных ремесел и строительного искусства в городах.

АРХИТЕКТУРНЫЙ ОРНАМЕНТ ФЕОДАЛЬНЫХ ТОРГОВО-РЕМЕСЛЕННЫХ ГОРОДОВ

Наряду с архаическими формами искусства сельской округи на протяжении IX—XII веков вырабатывается особый стиль архитектурного декора, типичный для культуры феодальных торгово-ремесленных городов. Развитие его было тесно связано с успехами строительного дела и изменениями в художественных воззрениях и вкусах общества.

Трудно указать межу, разделяющую поле деятельности мастеров старого и нового стиля. Однако каких бы сторон архитектуры этой эпохи мы ни коснулись, перед нами встает борьба двух направлений, двух стилей. Один стиль обращен в прошлое и преобладает в IX—X веках, другой устремлен в будущее и воплощает новаторские тенденции архитектуры XI—XII веков. Такое расчленение стилей, конечно, очень условно, так как многие яркие проявления старого стиля падают уже на XI век, а процесс формирования нового стиля уходит своими корнями в предшествующую ему эпоху.

Сырцовый кирпич долго не уступал место жженому кирпичу. Он требовал сложной технологии, но и не давал простора изобретательности зодчих. Конструктивные возможности сырца были давно исчерпаны, и в IX—X веках сооружения из него могли отойти от старого стиля лишь в резьбе по глине и штуку. Фигурные керамические плитки в виде зубцов (мерлонов) и диски, употреблявшиеся ранее для венчания стен, стали чисто орнаментальным мотивом на квадратных и прямоугольных кирпичах VIII—X веков из Дабусии и Рабинджана (илл. 58).

На резных плитках из раскопок у мавзолея саманидов в Бухаре узор состоит из тех же вписанных в круги крестов, дисков и других архаического характера фигур (илл. 60). Кружки и диски чередуются с параллелогонами. Они как бы заменили собой вытянутые овалы античных астрагалов. Керамические плитки надрезаются в форме ромбических и квадратных сеток с ямочками посредине или на концах крестообразных фигур (мотив орнаментики V—VIII вв.). Но встречаются и новые формы. На некоторых плитках кружки с вписанными в них розетками или крестами соединяются переходящей из фигуры в фигуру линией витка. Появляются и пальметты с глазком в обрамлении S-образных крыльев и

ставший вскоре традиционным вьюн с отогнутым попеременно листом той же полупальметты. В техническом отношении преобладает резьба по мягкому керамическому черепку плитки, но отмечается и простейшая полосная резьба по сырому материалу, нанесенная до его обжига.

В приемах резьбы и в мотивах орнамента не могло быть большого прогресса, пока не совершились глубокие перемены в строительной технике и стиле архитектуры в целом. Однако признаки веяний были уже налицо. Первым ярким им проявлением явился резной ганчевый михраб (IX—X вв.); затем последовали и панели дворца на Афрасиабе.

Михраб мечети на Афрасиабе[133] представлял собой неглубокую, узкую, сильно вытянутую кверху нишу, не выступавшую из плоскости стены[134]. К пластическим элементам его убранства относятся угловые колонки и выпуклая рама. Колонки с рифленым стволом и напуском простых листьев на его круглое основание те же, что и на очажках. «Раму» украшает грубо выполненный орнамент с мотивом чешуек (очень типичных для изображения колонн на оссуариях VI—VII веков[135]). На боковой и лицевой стороне арки — узкие каймы (рис. А0 54—2); первая очень архаична: повторяется отдельно взятый завиток с отгибом лепестка; вторая — связанная, на ту же тему. Цоколь — в обрамлении сплетающихся ремней.

В михрабе — тоже сплетенный из ремней ствол дерева с отходящими от него спиралями ветвей (рис. А0 54—3). Последние компонуются по оси ствола и от угла ниши. В цокольной части изображены две арочки с прорастающими в них от уровня поля бутонами.

Сохранение в мусульманском михрабе мотива «древа жизни» очень показательно для стойкости народных верований, с которыми столкнулся ислам. Между старым «языческим» наиском (нишей для статуи или реликвий) и мусульманским михрабом имелись достаточно очевидная связь и преемственность. Сама манера исполнения орнамента здесь строго графичная, плоскостная, связанная, быть может, не столько с резьбой по дереву, сколько с подражанием металлу, на котором бытовали схожие мотивы. Это проявляется в манере резьбы, почти лишенной плоскости среза, и в характере гладких ленточных плетений.

Такой же графический характер носит резьба, обнаруженная на южной стене той же мечети (рис. А0 54—1). Возможно, конечно, что в резьбе по ганчу в ту пору существовала уже и особая школа графического рисунка, поскольку такая несколько обособленно стоящая манера линейного узора наблюдается в архитектурном орнаменте киргизской части Ферганы и позже[136].

Остатки дворца на Афрасиабе были обнаружены в 1912 году, раскопки были начаты в 1913 году[137], но расширены лишь в 1919, когда панели были извлечены и доставлены М. Е. Массоном в Самаркандский музей, где они хранятся по сей день[138]. По археологическим данным они были датированы IX—X веками, и эта датировка прочно укоренилась в литературе. Наряду с панелями, вывезенными М. Е. Массоном в музей в 1919 году, имеются фотоснимки неизвестного помещения

133 Б. П. Денике. Архитектурный орнамент Средней Азии. М.—Л., 1939, рис. 26, 27

134 В. А. Шишкин. Из археологических работ на Афрасиабе. Раскопки Вяткина в 1925 г. — Известия УзФАН. 1940, № 12. А. М. Прибыткова. О некоторых местных традициях в зодчестве Средней Азии.— «Архитектурное наследство», вып. II., М., 1956, рис. 8, 9

135 Ср. то же в Самарре (IX в.) E. Herzfeld. Der Wandschmuck der Bauten von Samarra und seine Ornamentik, Berlin, 1923 рис. 267, орнамент 246

136 Ср. мавзолей в Сафит Буленде. Б. Н. Засыпкин. Памятники Касанда и Софит Буленда.— «Східній світ», 1929, № 3 (9). Его же. Архитектурные памятники Ферганы. Труды секции истории искусств РАНИОН, т. V. М., 1930

137 В. В. Бартольд. Заметка в ИАН, 1916, стр. 1241—1242.

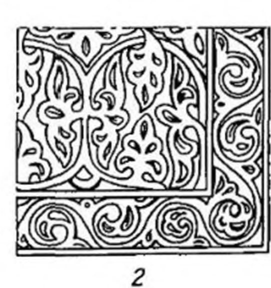
138 Отчет о раскопках опубликован не был. Краткая справка дана М. Е. Массоном в примечании к статье «Городища старого Термеза и их изучение» (Труды УзФАН СССР, серия I, вып. 2, ТАКЭ, 1936. Ташкент, 1941, с. 112, примечание 169) и в «Кратком очерке истории изучения Средней Азии в археологическом отношении» (Труды САГУ, вып. 1 XXXI. Ташкент, 1956, 15)

с другими большими резными панелями[139]. Фотография одной из них была опубликована нами недавно[140].

Панели, вывезенные в музей в 1919 году, были распилены для удобства транспортировки. Но те экземпляры, о которых идет речь, сфотографированы in situ на месте. Эти панели, как нам удалось установить, были раскопаны В. Л. Вяткиным в 1925 году. Однако из-за неосмотрительности производителей работ они погибли. Сообщения по этим раскопкам не публиковались, отчеты В. Л. Вяткина по ним отсутствуют[141].

На панелях, хранящихся в Самаркандском музее, рисунок разбит на ряд отдельных панно — квадратных и прямоугольных. В квадратные панно вписаны круги с заполняющей их фигурой шести- и восьмиконечных звезд нескольких типов; на одном из панно между концами звезд пропущена лента, образующая замкнутый контур из фестонов (илл. 64, схема 17). На другом, тоже со звездой в круге,— в углах панно помещены малые круги из сосочков с вписанными в них ветками и крестообразными розетками (рис. А0 56—4). Для иных панно характерны построения из пересекающихся кругов и крестов кругообразных очертаний, сплетения переплетающихся квадратов и восьмиугольников (рис. А0 57—59).


1


2


3

Схема 17

Середину одной из панелей, из числа погибших, занимало изображение полукруглой арки с кругом из фестонов звездой в нижнем ярусе (рис. А0 62—1). Это какое-то несомненное следование глубоко традиционному мотиву, быть может, отзвук былого наиска или плоское изображение михраба.

На других стенах помещения было, по-видимому, по четыре панно (два в каждом ярусе). Трижды повторяется здесь мотив ленточных плетений (сдвоенной линией из крестообразных фигур циркульного построения, соединенных кружочками). Через них пропущены ремни в форме заоваленных квадратов; они скрещиваются, образуя дополнительные фигуры (рис. А0 60—1). Не менее трех раз повторяется (то в нижнем, то в верхнем ярусе) мотив мендра, образуя непрерывный бег свастикоподобных зигзагов (рис. А0 60—2). Два других варианта дают более статичный мотив. Свастика или крестообразный вертун чередуются в различных положениях с квадратами (рис. А0 60—2).

Судя по снимкам, резьба продолжалась и на кривой поверхности сводов (илл. 64). Здесь она образует узкую полосу звезд и кружков, насыщенных, как и панели, пальметтами. Узор этот не был рассчитан на всю потребную плоскость. Свобод-

139 Фотографии были получены нами от покойного Б. Н. Засыпкина

140 Г. А. Пугаченкова и Л. И. Ремпель. Выдающиеся памятники архитектуры Узбекистана. Ташкент, 1958, рис. 13

141 Историю изучения афрасиабских панелей мы здесь опускаем, отсылая читателя к специальному нашему исследованию, вышедшему позже: И. А. Ахраров и Л. Ремпель. Резной штук Афрасиаба. Ташкент, 1971. См. также М. Е. Массон. Три эпизода, связанные с самаркандскими памятниками старины. Ташкент, 1972. 1

ный остаток ее заполнил неполный рисунок какой-то другой орнаментальной композиции. Этот прием напоминает оклейку комнаты обоями, когда пробел по ширине заполняет случайный отрезок одной из полос.

Резьба на панелях Афрасиаба из раскопок 1919 и 1925 годов имеет между собой много общего. Исполнителями ее были, видимо, одни и те же мастера. Резьба на панелях неглубокая, плоская. Пальметты и полупальметты компонуются в различных сочетаниях на веточках, которым придается форма завитка или S-образных фигур. Они сочетаются часто попарно в осевой и центральной симметрии. Завитки и S-образные стебли образуют заполнения углов и рисунок широких каем. Для узких каем характерны здесь мотивы вытянутого меандра. Последний носит то чисто геометрические формы, то ему придаются черты растительного орнамента. Употребляется также рисунок смешанного характера, соединяющий в себе мотивы растительного и геометрического узора (волнистые линии и вытянутые розетки), в обрамлении кругов из традиционных сосочков.

Простота и ясность построения геометрических фигур хороших пропорций, свободное заполнение их растительным узором, его графическая четкость и некоторая живописность в расположении выполненных от руки пальметт и веток, которым, в нарушение стандарта, придается иногда и не совсем обычная форма — соединение не только симметричных, но и различающихся между собой фигур (например, трилистника и полупальметты) — все это придает несколько плоскому рисунку панели живость и разнообразие (илл. 62).

Композиционную основу афрасиабских панелей составляют неизменно ленточные плетения сдвоенной линией. В строгом подчинении по отношению к ним находятся ветки, полупальметты, трилистники и кружки. Извив коротких ветвей и форма листьев с глазком позволяют видеть в них виноградные лозы. Однако значительное место занимают и мотивы более отвлеченного характера.

Прототипом этих узоров были отчасти античный акант и лотос. Их природная форма исчезла вместе с античным искусством. Абстрагированы были и местные их дериваты — лилия и тюльпан [142]. Пальметта и трилистники стали их наиболее общим и отвлеченным выражением.

Здесь мы подходим к вопросу о датировке афрасиабских панелей. М. Е. Массон датирует их по найденным на полу монетам IX веком [143]. В. Л. Вяткин относил их ко дворцу тамгач-хана Ибрагима (XI в.). В. Л. Воронина датирует резной штук Афрасиаба «для разных образцов в рамках примерно IX—XII веков» [144], имея, видимо, в виду общие черты стиля, но пользуется и принятой в литературе датой панелей — IX—X веками.

Сплошное заполнение фона побегов и листвой виноградной лозы отмечается еще на коптских тканях Египта IV века (в Эрмитаже) [145]. Типичную для афрасиабских панелей форму они приобретают в резном дереве Месопотамии, при аббасидах, на грани IX века [146], и носят уже вполне развитую форму в резном штуке каирской мечети Ел-Азхар (972) [147].

142 Пример стилизации этих мотивов дают бутон и тюльпан на витых стеблях манихейской миниатюры VIII—IX вв. из Турфана (Le Coq. Die Manichäischen Miniaturen, 1923). Б. Деникe. Живопись Ирана. М., 1938, рис. 2

143 М. Е. Массон. Краткий очерк истории изучения Средней Азии в археологическом отношении.., с. 15

144 В. Л. Воронина. Колонны соборной мечети в Хиве.—«Архитектурное наследство», вып. 11. М., 1958, с. 176

145 M. S. Dimand. A Handbook of Muhammadan Art. New York, 1947, fig. 3

146 Ibid., fig. 61

147 G. Marçais. L'art de L'Islam. Paris, 1946, taf. XVIII.

Стилистически фигуры и композиция узора афрасиабских панелей принадлежат раннему средневековью. Убранство стен панелями в два яруса — это старый принцип декора. Однако плоскографическая трактовка пальметт и употребление ленточных плетений сдвоенной линией уводят нас как в более раннюю (Самарра, Дамган), так и в более позднюю пору (резное дерево верховьев Заравшана и Хивы). Особенно останавливает внимание ленточное плетенье на одной из панелей в форме геометрической арабески, правильно построенной на лучевой сетке (рис. АО 57—1,2) и протыкание лепестков круглой палочкой на фестончатой розетке другой панели (рис. АО 59—1). В разделе анализа отдельных элементов узора мы еще вернемся к употреблению этих проемов. Пока же заметим, что построения геометрических арабесок (гирихов) на лучевой сетке в памятниках Мавераннахра IX века нам пока неизвестны. В Самарре (IX в.) они также отсутствуют. Между тем гирих сдвоенной линией на афрасиабской панели довольно близок гириху на резной хивинской колонне, где ломаные линии скрещиваются в переплет с дугами (отрезками четырехлопастных розеток). И тот и другой мотив, взятые в отдельности, лежат в основе узора афрасиабских панелей. Хивинская колонна, о которой идет речь, датируется XI веком. Протыкание листа круглой палочкой появляется на ранее IX—X веков. В резном ганче из Магоки-Аттари (IX—X вв.) проколы делаются на узловых точках построений или в мякоти листа. Позже сдвиг прокола к краю листа рождает выкружку или вырез, типичный для листьев XI—XII веков и последующего времени. На афрасиабской панели проколы листа отмечены только в его мякоти, и притом лишь на фестонах одной панели (из раскопок 1919 года).

Еще одно наблюдение касается мотива меандра из свастик с мелкой листвой (рис. А0 60—2). Этот мотив имеет своих предшественников в резном декоре Самарры (IX в.)[148]. Но там меандр лишен фона, соответственно этому нет и заполнения его листвой. На афрасиабских панелях из раскопок 1925 года этот мотив представлен в нескольких вариантах — всюду с мелкой листвой, что сближает его с резьбой по дереву на колонне Л—5 из Джума-мечети в Хиве[149]. Эта колонна отвечает по номенклатуре В.Ворониной «первой подгруппе II стиля»[150] и датируется ею «на уровне XI—XII веков»[151].

Связующим звеном между резным декором Самарры (IX в.), афрасиабскими панелями и памятниками XII века (резная терракота на портале мавзолея Ибрагима ибн-Хасана на Афрасиабе (1186—1199) является резная ганчевая панель Нишапура (X в.)[152]. Стилистически она предшествует афрасиабской панели: заполнение плода или бутона рубчиками или мелкими звездочками, многолопастные розетки, столь типичные для Самары[153], сердцевидные мясистые листья с насечкой на главной прожилке, известные у нас, в частности, по фрагментам резного ганча IX—X веков из раскопок Магоки-Аттари, и, наконец, расщепленный, узкий, загнутый на концах лист с выкружкой, типичный для резной терракоты XI—XII веков и всего стиля «ислими».

На какой же дате остановиться для афрасиабских панелей?

148 E. Herzfeld. Der Wandschmuck der Bauten von Samarra und seine Ornamentik. Berlin, 1923. Orn. 3

149 В. Л. Воронина. Колонны соборной мечети в Хиве..., рис. 16

150 Там же, с. 158

151 Там же, с. 176

152 M. S. Dimand. A Handbook of Muhammadan Art New York. 1947. Fig. 54

153 E. Herzfeld. Der Wandschmuck... Orn. 228, 275

В афрасиабских панелях единство стиля складывается на основе слияния в нем разных источников. Двухъярусность композиции, разбивка на фигурные рамы, крупные розетки и звезды, характерные для старого времени, сочетаются с первым проявлением «классических» (математически построенных) гирихов и подчинением всех растительных форм линиям геометрического узора рам, розеток, плетений.

Афрасиабские панели составляют цельно выраженный этап развития стиля архитектурной орнаментики всего Среднего Востока. Притом этап, непосредственно продолжающий, на иной территории, линию резного ганча Самарры. Здесь сложение новых форм зашло дальше.

Судя по историческим обстоятельствам, дворцы в Самарканде строились саманидами, видимо, при Насре ибн Ахмеде (Насре I), который первым стал независимо от Тахиридов чеканить свою монету. Он правил с 865 года, пока не был разбит в 888 году своим возвысившимся братом Исмаилом, наместником Насра в Бухаре. (В Самарканде Наср I доживал затем еще несколько лет.) Таким образом, судя по историческим обстоятельствам, дворцы в Самарканде строились Насром I в последней четверти IX века, не раньше, ибо Самарканд стал столицей Саманидов в 875 году, но и не позже, потому что в то время «мир был дик и глух, а казна пуста»... Внутренние смуты при дворе халифов, вызвав гибель Самарры, совпали с быстрым возвышением Самарканда. Разрушение замечательных творений зодчих, давших небывалый взлет по штуку в столице халифа, совпало с новым взлетом архитектуры и искусства резного штука, возникшим в Самарканде[154].

Во время одного из археологических вскрытий на Афрасиабе были обнаружены при неизвестных обстоятельствах еще две панели[155]. Рисунок их и техника совершенно иные, нежели на панелях дворца, описанных выше. Это неглубокий, как бы тисненый, с легким рельефом узор двух типов: первый — из крестообразных фигур циркульного построения, соединенных кружочками и кругами (илл. 63), второй — из пересекающихся по диагонали лент с кружками другого построения (рис. АО 69—1).

Мотивы весьма традиционны. На афрасиабских панелях мы могли наблюдать их поглощение геометрической плетенкой; здесь они более просты и стоят как бы на грани старого и нового.

Совокупно с резными панелями Афрасиаба они позволяют нам заключить, что на протяжении IX—XI веков в Самарканде складывался целостный, законченный стиль архитектурного орнамента, связанный своими корнями с прошлым и открывающий собой начало новым путям развития.

Пока это только первое по времени, наиболее значительное проявление архитектурного орнамента нового стиля, чье быстрое развитие отмечено рядом других выдающихся памятников, в которых этот стиль на протяжении XI—XII веков получил свое наивысшее развитие.

[В 1967—1968 годах археолог И. Ахраров и автор этой книги исследовали новый объект, открытый на Афрасиабе, купольный зал IX—X веков (дата эта обоснована рядом монет), богато убранный резным штуком (илл. 65, 66). В этой связи автор

154 И. Ахраров и Л. Ремпель. Резной штук Афрасиаба. Ташкент, 1971, с. 143—144

155 Снимки панелей с тисненым рельефом были также переданы автору Б. Н. Засыпкиным

вернулся к датировке панелей дворца Саманидов и пришел к следующим выводам. «Датировка дворца Саманидов IX в. вызывает возражения некоторых историков и со стороны стиля. Говорят, что этой дате противоречат отдельные формы и мотивы декора, привычно относимого в литературе к X—XI векам (I и II стили Хивинских колонн по В. Л.Ворониной). Однако в мавзолее Араб-ата все противоречит его отнесению к X веку, и тем не менее надпись на портале дает 977—978 год. Видимо, надо не дату Афрасиабских панелей перенести в X—XI века, а наши представления о стиле памятников X—XI веков уточнить IX—X веками. Все, что дали нам Афрасиабские панели, говорит в пользу такого пересмотра истоков нового стиля». (См. прим. 154, ук. соч., стр. 145.)]

В XI—XII веках жженый кирпич, как уже было указано, получил небывалое до того развитие в качестве стенового и облицовочного материала. Развились новые конструкции кирпичных перекрытий, арочный портал и сталактиты. Была создана основа, на которой и архитектурный орнамент нового стиля достиг в кратчайшие сроки полноты своего выражения.

Естественно, что интерес к сплошному покрытию стен резным ганчем в какой-то период увлечения новым строительным и облицовочным материалом пал. На первое место выдвинулась обработка поверхности стен и перекрытий лицевым жженым кирпичом, а затем и другими видами керамических облицовок.

Кирпичные облицовки имели важные преимущества. При тождестве материалов кладки и облицовки устраняется ряд отрицательных явлений, вызывающих быстрое разрушение стен (конденсация, отставание и т. д.).

Облицовка может вестись одновременно с кладкой, что исключает возведение специальных лесов. Употребление тесаного кирпича для фигурных кладок не могло не породить в дальнейшем производства фасонного кирпича разных профилей из красножгущихся и беложгущихся глин с различной обработкой поверхности (натуральной, ангобированной, глазурованной, полихромной, комбинированной и т. д.). Все это не могло возникнуть сразу и получило свое отражение в целом ряде архитектурных произведений, каждое из которых было как бы ступенькой в усовершенствовании техники облицовок и монументально-декоративного искусства в целом. Остановимся на некоторых классических образцах облицовок рассматриваемого периода.

Мавзолей Саманидов в Бухаре (IX—X вв.)[156] — блестящее воплощение строительного гения эпохи[157]. Четкий кубический объем, легкий скос стен и угловых колонн; полная симметрия четырех входных арок; они опираются на гладкие угловые колонки. Арки и арочные паруса в интерьере, венчающая стены ажурная галерея поражают необыкновенным единством конструктивного замысла и декора. Абсолютное господство принадлежит лицевому кирпичу, из которого ведется рельефная кладка.

Наружные поверхности стены выложены из квадратного кирпича плитками по три; в цоколе — с разрывом; выше они чередуются с выкладкой зубцом, на угол. Над уровнем арочных пят — стена снова блоками из плиток по три, в чередовании с

156 Б. П. Денике относит мавзолей саманидов к середине X в. (Архитектурный орнамент, стр. 8), В. А. Нильсенко — второй половине X в. (Монументальная архитектура.., с. 139, примечание 50). Датировки эти неубедительны, так как касаются только деревянной доски, прикрепленной над восточным входом. Между тем, кроме известных уже документов с упоминанием мазара Исмаила (ум. в 907 г.), следует учесть не привлекавшееся ранее замечание Наршахи о захоронении Ахмада, сына Исмаила в 914 г. в Бухаре «в гробнице на кладбище Науканда». Кладбище это помещалось к северо-западу от города. Речь идет, видимо, о той же фамильной усыпальнице саманидов. В таком случае она существовала еще при Ахмаде, в начале X в., если не раньше (См. Наршахи. История Бухары, пер. Н. С. Лыкошина. Ташкент, 1897, с. 116). И. И. Умняков датировал мавзолей саманидов IX веком, основываясь на вакуфном документе, упоминающем мазар «отца Исмаила», где по преданию был похоронен и сам Исмаил (И. И. Умняков. Архитектурные памятники Средней Азии. Ташкент, 1929, с. 17).

157 Основные публикации памятника: Б. П. Денике. Искусство Средней Азии.., рис. 1—2, Б. П. Денике. Архитектурный орнамент.., с. 7—12, Г. А. Пугаченкова и Л. И. Ремпель. Бухара. М., 1948, с. 12—14, рис. 5—6. Тех же авторов. Выдающиеся памятники архитектуры Узбекистана, стр. 65—67, рис. 4—6. См. также М. С. Булатов. О некоторых приемах *пропорционирования* в архитектуре Средней Азии. Известия отделения ОН АН Таджикской ССР, вып. 3, Сталинабад, 1953.

полукруглыми брусками из кирпича тычком (рис. АО 64—1).

Никаких выступов; все лежит в одной плоскости, но каждый кирпич кладки активен. Благодаря рельефной кладке стена обретает пластические качества, она кажется легкой, почти ажурной (невольно напрашивается сравнение: узорные плетеные корзины согдийских мастеров из замка Муг). Игра света и теней на поверхности стен придает им глубоко выраженный характер органической целесообразности и красоты.

Угловые массивные колонны без баз и капителей фланкируют стены (рис. АО 64—2). Опираясь на цоколь, они со стеной несут галерею. Колонны сохраняют рисунок панели (кирпич в разрывах зубцом, па угол), но разнообразят ритмы кладкой не в три, а в четыре плитки. Ячейки несколько вытягиваются в высоту, и это придает колоннам стройность.

Входные арки мавзолея обнаруживают уже тенденцию к развитию портика. В большую арку вписывается с отступом другая, меньшая. Кайма из крупных перлов (выкладка кирпичная) обрамляет тимпаны. Их покрывает эффектный шахматный рисунок коротких кирпичных штырей; они создают красивую игру теней.

В интерьере панель сохраняет узор наружных кладок (илл. 68). Однако выше он меняется. Плитки по пять чередуются с плитками по четыре, на ребро. Далее следует узкий фриз из спаренного кирпича в чередовании с зубцами в один или два столбца. Затем идет слегка нависающий карниз из коротких вертикальных брусков, сгруппированных по три (меж двух узких один широкий), и между ними — отступ. Это, несомненно, предшественник сталактитовых карнизов. На софитах и щипцах входных арок — разрывы в кладке, иногда со скосом наружу.

Наиболее тонко исполнены угловые колонки в ярусе тромпов и сводики в арочных нишах галереи. Колонки из мелко пиленного и шлифованного кирпича очень близки ранним образцам резных деревянных колонн, с уширенной книзу базой. круглым тором, сетчатого рисунка стволом и консольного типа капителью. Сводики галереи предвещают технику кирпичной мозаики близкого будущего. Их заполняет набор крохотных — пиленых и шлифованных брусков. В ярусе парусов мы находим выкладки из кирпича «в ёлку», в основании купола помещаются полоски из четырехлепестковых розеток; они также возвещают новую технику и стиль облицовок.

В щипце восточной, видимо, главной арки при реставрации мавзолея (1939) был восстановлен орнамент из пересекающихся кругов с четырехлопастными розетками двух чередующихся типов; мотив этот принадлежит к числу глубоко традиционных в местном античном и раннесредневековом искусстве. Но особенно интересным представляется нам убранство арочек галереи и тимпанов входных арок. Арочки галереи убраны колонками из ганча; в рисунке имеется подражание резному дереву: здесь уже знакомые нам жгуты, идущие то в одном, то в двух направлениях, зигзагообразные, чешуйчатые и другие мотивы декоративного искусства VI—VIII веков. «Карликовая» галерея в ярусе тромпов — пережиток старых архитектурных форм. В массовой керамике IX—X веков, на фрагменте дастар-

хана из Отрара мы встречаем тот же мотив стрельчатой аркады на парных витых колонках, что и в мавзолее саманидов (рис. АО 64—3). Очевидно, и этот мотив уводит нас в область широкой народной традиции. Отмиравшие конструкции продолжали находить свое отражение в декоративном искусстве.

В тимпанах мавзолея саманидов замечательны квадраты из перлов с вписанными ромбом, малым квадратом и кружком посредине. Вспомним, что на курильнице, изображенной в росписях Варахши (VII в.)[158], правитель сидит под аркой с колоннами такого же типа, как и в ярусе парусов мавзолея саманидов, а в тимпанах арки там помещены те же фигурные украшения, что и на нашем мавзолее. Верность старой традиции здесь очевидна. В ярусе парусов имеется резьба по ганчу в виде стилизованного растительного побега (илл. 68). Этот мотив кладет собой начало большой цепи превращений древних растительных форм в искусстве средневекового Мавераннахра.

158 В. А. Шишкин. Варахша.— СА XXIII, 1955, рис. 6

Таким образом, архитектурный декор мавзолея саманидов рисует нам две стороны зарождения нового стиля: 1) переход от лицевого кирпича к облицовочным брускам и плиткам и 2) стилизацию части древних мотивов, при сохранении общей верности старой архитектурной традиции.

Мавзолей саманидов не начало, а скорее зенит блестяще проявившего себя стиля архитектуры, с преобладанием в декоре лицевого кирпича. Мы плохо знаем начало этого стиля и лучше его завершение и переход к новому стилю.

Мавзолей Мир-Саид Бахром в Кермине (конец X — начало XI в.) сохранил еще некоторые черты стиля мавзолея саманидов в оформлении кубического массива здания угловыми колоннами[159]. Однако мавзолей этот не имел галереи; очень прост он в интерьере, где арки яруса тромпов спускаются узкими рельефными тягами до пола, а наружные стены, кроме фасадной стенки, выложены спаренным кирпичом, с разрывом в шахматном порядке (рис. АО 66—1). Мавзолей имеет только один вход, с юга, где стенка получила уширение благодаря фланкирующим ее извне колоннам, так напоминающим мавзолей саманидов. Выложены они в шахматную клетку спаренным кирпичом, с которым чередуется половинка кирпича стоймя, на угол.

159 А. К. Писарчик. Памятники Кермине.— Сообщения Института истории и теории архитектуры Академии архитектуры СССР, вып. IV, М., 1945. В. А. Нильсен. Мавзолей Мир-сеид Бахром.— Материалы по истории и теории архитектуры Узбекистана, вып. I, М., 1950

Входную арку фланкируют тонкие трехчетвертные колонны еще более дробного рисунка, в шахматную клетку с разрывом, горизонтальными рядами в один кирпич. Плоскость фасадной стенки расчленена на три неравномерных части: цоколь, стену, карниз; исчезла панель, и сплошная дорожка буквой П охватила вход. Дорожку заполняет рельефная кирпичная орнаментация, в которой мы впервые сталкиваемся с мотивом кирпичной решетки. Своеобразный меандр сочетается с фигурой пересекающихся на диагонали квадратов. Входная арка была обрамлена крупнорельефной куфической надписью, что тоже является в сравнении с мавзолеем саманидов нововведением. Наконец, отсутствие арочных пят и то, что надпись вдоль арки начинается от уровня цоколя, говорит о стремлении нарушить найденные в предшествующую пору классические решения. Рационализму, с его строгим соответствием несомых и несущих частей, был противопоставлен новый принцип подчинения фор-

мы и конструкции здания архитектурной идее. Этот принцип здесь только зарождается и проявляет себя очень робко. Однако отход от установлений стиля мавзолея саманидов, с его несомненным рационализмом, слишком очевиден.

Мавзолей Мир-Саид Бахром не только завершает на территории Мавераннахра старый стиль, но знаменует собой развитие новых архитектурных идей и принципов, заложенных уже в мавзолее саманидов.

Среди разновременных памятников комплекса Султан Саадат близ Термеза к XI—XII векам относятся два мавзолея — северный и южный[160]. Они стоят рядом, квадратны в плане и соединены айваном XV века с высокой портальной стенкой. Комплекс этот еще ждет специального изучения.

Северный мавзолей (XI в.) сохранился лучше и позволяет судить еще об одном важном этапе в развитии архитектурного декора домонгольского времени. Убранство его строго архитектонично.

На фасаде — три плоские арочные ниши с трехчетвертными угловыми колонками. То же и в интерьере между пилястрами — по три арки на каждой стороне (рис. АО 66—2). До уровня арочных пят — кладка из спаренных кирпичей с разрывом; в щипцах — лицевой кирпич с узором в елку; тот же кирпичный узор на гладких парусах, заполняющих углы восьмерика, несущего купол. Все очень графично, строго и просто. Некоторая детализация появляется лишь в рисунке колонок и на софитах арок. Здесь можно наблюдать уже довольно развитые вставки в виде так называемых «бантиков» и S-образных фигур, составивших, можно сказать, целую эпоху в развитии архитектурного декора Средней Азии.

Это первые подступы к технике резной терракоты. И вместе с тем какой-то результат упрощения выкладки из мелких фигурных брусков, появление которой мы уже наблюдали в галерее мавзолея саманидов. Технические усовершенствования следовали, видимо, рука об руку с появлением новых художественных мотивов и ставили друг перед другом все новые и новые задачи. Не успела появиться мелкая кирпичная мозаика, как в том же Султан Саадат в угловых колонках фасада кладутся сегментные плитки, на бортовой поверхности которых вырезаны самые разнообразные фигуры из ромбов, перлов, бантиков и бутонов. Они вырезаны и подшлифованы из простого жженого кирпича.

Мавзолеи второй половины XI — начала XII века из комплекса Султан Саадат представляют собой проявление принципов некоей школы, развитие которой не совпадает со школой бухарских мастеров, хотя и близко им по времени. Это, видимо, школа местных термезских мастеров и, быть может, близких им мастеров восточного Хорасана, для которых особенно характерны и плоские ниши с арками на колонках, и паруса из лицевого кирпича «в ёлку», и некоторые типы вставок в кладку из парных кирпичей (мотив бутонов).

Прежде чем окончательно расстаться с представителями старого стиля в кирпичном декоре, мы должны охарактеризовать еще такие его относительно поздние проявления, как караван-сарай Рабати-Малик и джаркурганский минарет.

160 Основные публикации памятника: А. А. Семенов. Происхождение термезских сейидов и их древняя усыпальница «Султан-Саадат», ПТКЛА, 1914, с. 3—20. Б. Н. Засыпкин. Архитектурные памятники Средней Азии.— Сб. «Вопросы реставрации», М., 1928, с. 281—282
Б. Денике. Архитектурный орнамент.., с. 12
Г. А. Пугаченкова и Л. И. Ремпель. Выдающиеся памятники архитектуры Узбекистана.., с. 15. См. также — Ю. З. Шваб. Ранние мавзолеи ансамбля Султан-Саадат. — Сб. «Исследование и реставрация памятников архитектуры Узбекистана», Ташкент, 1966, с. 7—15

Рабати-Малик — караван-сарай на старом пути из Бухары в Самарканд (илл. 73, 74). Памятник второй половины XI века несет на себе печать двух ярко выраженных эпох [161]. С одной стороны — рубашка из лицевого кирпича (стены из сырца) на главном фасаде здания, с его сомкнутыми полуколоннами и арочками над ними возрождает дух старых кёшков. С другой стороны — башни типа минаретов по углам фасада и грандиозный портал входных ворот были поистине скачком в будущее архитектуры Мавераннахра.

161 Основные публикации: Б. Н. Засыпкин. Архитектура Средней Азии.— Сб. «Вопросы реставрации», т. II. М., 1928. А. А. Семенов. К вопросу о датировке Рабати-Малика в Бухаре. Труды САГУ, новая серия, вып. XXIII, гуманитарные науки, кн. 4. Ташкент. 1951. В. А. Нильсен. Монументальная архитектура бухарского оазиса XI—XII вв. Ташкент. 1956

В декоре стен, украшенных гофрами, со смыкающими их арочками, где во фризе чередуются облицовочные плиты ромбом и лицевые кирпичи на ребро, а над ними очерченные кирпичом высокие и низкие ложные бойницы — во всем этом трудно провести грань между пластической разработкой стены зодчим и орнаментом в собственном смысле слова. Стреловидные прорези в кирпичной глади стен, имитирующие форму бойниц, трудно назвать орнаментом. Однако это и не сквозные щелевидные бойницы, а элемент декоративного убранства, то есть кирпичный пластически выраженный узор. Связь его с традицией искусства VI—VIII веков несомненна. Но также ощутимы и новые мотивы орнаментации. Они проявляются прежде всего в обрамлении портала П-образной рамой из рельефно выступающих звездчатых восьмиугольников и соединяющей их в одно плетенки. Обрамляет их выпуклой лентой цепочка сомкнутых звеньев. Наружный край портала эффектно отчеркнут каймой из лицевого кирпича со скосом внутрь. В звездах посредине — диски, вокруг них—резьба по ганчу низкого рельефа. Мотивы — сердцевидные пальметты и полупальметты, подчиненные форме звезды и обрамляющих линий.

Резьба по ганчу имелась и на плоскости парусов портала. На щековых его стенах она имитировала сплошную кладку из спаренных кирпичей ложком; под отпавшей местами штукатуркой проглядывал интересный узор из повторяющихся в раппортном сочетании бутонов и листьев. К сожалению, эта орнаментация не подвергалась специальному изучению и сейчас уже в значительной части утрачена.

Из ранее встречающихся мотивов убранства мы вновь видим на фасаде Рабати-Малик кирпичные решетки (в декоративных арочках) и надписи по контуру портальной арки и в верхней части минарета. Это новые, в сравнении с мавзолеем Мир-Саид Бахром, комбинации меандра и дальнейшее развитие стиля эпиграфики (куфа с некоторыми декоративными украшениями). Впервые отмечаем мы здесь сталактиты простейшей формы: на минарете — в виде сочленяемых под углом пластин и нависающих плит, в арке портала — в виде выступов, покрытых резным ганчем.

При известном архаизме архитектуры Рабати-Малика веяния нового стиля проявляются в его декоре весьма активно и заметно подчиняют себе мотивы старых времен.

Минарет в Джаркургане (Сурхан-Дарьинская область), датируемый 1108/09 годом, интересен той же, что и в Рабати-Малик, цельностью конструктивного и декоративного начал [162]. Пучок суживающихся кверху полуколонн (числом 16), тесно сомкнутых вверху и слегка раздвинутых внизу, установлен на

162 Основные публикации: Б. Н. Засыпкин. Архитектура Средней Азии. Сб.

восьмигранном пьедестале (рис. АО 61—1). Выше середины он стянут поясом надписи, обрамленной снизу стрельчатыми арочками; они же венчают первый ярус полуколонн (второй ярус сохранился не полностью, исчез и второй пояс.) Мотив, собственно, тот же, что и в Рабати-Малик. Однако суженная кверху форма полуколонн и узорный рисунок кладки говорят о возросшей роли декора. Кирпич «в ёлку» образует зигзаги; они охватывают ствол минарета и усиливают динамический эффект устремления пучка колонн вверх. При этом возникает интересный зрительный эффект, напоминающий трансформации узора на паркете, когда один и тот же рисунок воспринимается в мгновенно возникающих в глазу превращениях поразному. На минарете опоясывающие ствол простые зигзаги легко трансформируются в ступенчатые зубцы. В первом случае глаз фиксирует ритм кладок, во втором — производный от него узор. Узоры с подобной трансформацией мы находим и на других памятниках, преимущественно в Хорасане [163] на юге Узбекистана и в Таджикистане [164]. Очевидно, ими увлекались мастера определенной архитектурной школы. В орнаментации джаркурганского минарета нашли себе применение и фигурные вставки из терракотовых кирпичиков. Они окаймляют пояс с надписью каймами из кружков, перемежающихся цепочкой с вытянутыми фигурными овами. В тимпанах арочек — чередование в шахматном порядке терракотовых кружков и бантиков.

Надписи на минарете активно включаются в его декор. Они расположены по верхнему краю цоколя, где содержат упоминание некоего «эмира Хорасана Абу Саида», на поясе в средней части ствола — текст из корана, дата сооружения и на одной из граней вертикальной строчкой — имя мастера Али сына Махмуда из Серахса [165]. Начертание их простое, строгое, но ритмически стройное, украшения незначительны. Граненый цоколь минарета выложен был парным лицевым кирпичом и украшен узкими полукруглыми в плане стрельчатыми арочками.

В литературе уже отмечалась близость форм этого минарета к высокому Кутуб-Минару в Дели с его пучком полукруглых и угольчатых жгутов [166], а также к башенным мавзолеям Хорасана (Радкан, Кишмар) [167], однако названные памятники Индии и Ирана относятся к более позднему времени, их отделяет от одного до двух столетий. Исходным пунктом для них была, видимо, Средняя Азия, в частности восточный Хорасан.

В начале XII века специальные виды керамической облицовки — резные, пиленые, шлифованные и специально формованные изделия — получают исключительное развитие. Они сочетаются еще с лицевым кирпичом; преобладает то один, то другой вид керамических облицовок.

Так, в 1119—1120-е годы за стенами Бухары в загородном саду воздвигается мечеть Намазгах. Это была открыто расположенная стена с главным михрабом и серией расположенных по сторонам плоских арок (другие части здания пристроены позже).

Памятник этот изучался неоднократно [168], но его орнаментальное богатство освещено все еще неполно. Главная большая ниша с михрабом посредине членится на два яруса — до арочных пят и щипец. На углах — крупные кирпичные колон-

«Вопросы реставрации», т. II. М., 1928 с. 274. В. А. Шишкин. Минарет в Джар-Кургане.— Труды ИИА АН УзССР, т. II. Ташкент. 1950. с. 58—70

163 Г. А. Пугаченкова. Пути развития архитектуры Южного Туркменистана..., с. 334

164 А. М. Беленицкий. Мавзолей у с. Саят. КСИИМК, XXXIII, 1950. В. А. Литвинский. Архитектурный комплекс Ходжа Нахшран. Сб. статей к 80-летию А. А. Семенова. Сталинабад. 1953, рис. 10, I См. также — С. Г. Хмельницкий. От конструкции к орнаменту (эволюция развития кирпичной «слочной» кладки в среднеазиатской архитектуре).— Сб. «Искусство таджикского народа», Душанбе. 1965

165 В. А. Шишкин. Минарет в Джар-Кургане..., стр. 66—67

166 Б. Н. Засыпкин. Памятники архитектуры в Средней Азии и их реставрация.— Сб. «Вопросы реставрации», т. II. М., 1928, с. 278.

167 Б. П. Денике. Архитектурный орнамент, с. 24

168 Наиболее детальное описание дано в статье В. А. Нильсена «Бухарский Намазго».— Труды ИИА АН УзССР, т. II. Ташкент, 1950

ны с цельно формованной капителью из терракоты, фигурные срезы граней образуют переход к круглому стволу. Рельефные медальоны свисают стилизованными трилистниками. Ствол колонны набран из подшлифованных мелких брусков квадратного сечения; они образуют светлые крестики на темном фоне.

На щеках арки, в обрамлении сплетающихся лент — великолепная серия декоративных решеток. Здесь же мы впервые среди рассмотренных выше памятников сталкиваемся с тончайшим кружевом растительных узоров по мотивам сложно-сочлененных спиралей и с особо сложными сплетениями геометрических фигур. Первые относятся к разряду средневековых ислими, вторые — гирихов. И те и другие будут дальше предметом особого рассмотрения. В мечети Намазгох мы застаем их в настолько развитом и усложненном виде, что можно уверенно предполагать их возникновение еще в предшествующую пору.

Софит арки украшает столь же изящная лента: мелкий растительный узор резного ганча. Впервые встречаем мы здесь и новый тип вспарушенных сталактитов из тесаного кирпича, заполняющих в четыре яруса арочку михраба. Тимпан из неполивных кирпичиков вперевязку; на поверхности его выступают рельефные крестики. Для западающих частей фона отобраны красные бруски, для выступающих — желтые. Выше — взятая в раму надпись с цветной поливой в обрамлении широкой П-образной полосы с рельефной прямоугольной куфической вязью из тонкого красного кирпича вперевязку. Каймы из переплетающихся светлых кирпичных лент с резными вставками. Наконец, щипец арки заполняют мозаичные наборы с орнаментально трактованными рельефными надписями почерком куфи. Косое расположение их создает эффект меандров.

Пригонка тесаных, резаных, пиленых и шлифованных кирпичей в бухарской Намазгах поразительно точна и совершенна. Искусство мастера проявилось здесь не только в чистоте линий и точности их сопряжений, но и в очень эффектном подборе плиток по цвету: желтому, розовому, красному разных оттенков. Собственно мы стоим здесь уже у порога полихромных облицовок, хотя в употреблении у мастера был только кирпич. Сложность работы искупалась красотой безукоризненно точно найденного рисунка. Ничего яркого, бросающегося в глаза и раздражающего показным блеском, все исполнено мастерства, вкуса и заботы о добротности и долговечности творения.

Боковые плоские ниши застроены и потому полностью не исследованы. Последние расчистки обнаружили на щипце средней ниши южного крыла набор из плоских, точно пригнанных по рисунку гириха звезд и пересекающихся многоугольников. Этот прием набора фигурных неполивных плиток по рисунку гириха также встречается здесь впервые, хотя ему и предстоит в средневековом декоре Узбекистана, особенно в майолике, большое будущее.

В остальном облицовка стен и пилястров парными кирпичами плашмя, вперемежку с «бантиками», довольно заурядна. Интересны лишь декоративные решетки в щипцах ниш из отшлифованных кирпичиков, особенно с красноватыми брусками на светлом фоне: они, так же как и буквенные украше-

ния в главной нише, разнообразят цвет и тональность архитектурного декора.

Таким образом, в мечети Намазгах применены самые разнообразные приемы облицовок. Господствуют все же неполивная керамическая мозаика, резной, пиленый, тесаный кирпич и отчасти уже резная терракота. Художественный эффект решает искусство выкладки плоского и рельефного рисунка, но отчасти и резьба. Керамическим облицовкам памятник и обязан своей недурной сохранностью на протяжении почти восьми с половиной столетий.

Немногим моложе другой великолепно сохранившийся в Бухаре памятник, воздвигнутый при мечети Калян. Это ее знаменитый минарет.

Минарет Калян (1127) имеет суживающийся кверху с легкой припухлостью стенок ствол, увенчанный большим фонарем (илл. 72); одет он в исключительно прочную, выложенную вперевязку с основной кладкой рубашку. Эта рубашка как бы соткана из прекрасного жженого кирпича, брусков и плиток разнообразной формы и рисунка (рис. АО 67—2).

Восьмигранный цоколь минарета уходит глубоко в землю. Цоколь призмой был отмечен нами и в джаркурганском минарете, где его украшают арочки. Выше цоколя идут широкие полосы фигурных кладок, разделенные более узкими поясами с отчленяющими их каймами. Всего мы насчитываем до тринадцати широких полос и большое число каем [169].

Минарет Калян дает ни с чем не сравнимое богатство мотивов кирпичной орнаментики XII века. С некоторыми мы уже встречались, но большинство — новы. Описание каждого мотива здесь невозможно. Однако отметим наличие двух основных групп кирпичного узора. Одна из них носит у местных мастеров наименование «маудж» (хишткори маудж); к ней относится кладка парными кирпичами с «бантиками» (гундишка). Другая — «моокля», ей принадлежат зубчатые фигуры, построенные как бы на шахматной доске. К разряду «моокля» относятся буквенные и отвлеченные плетенки с рисунком по диагонали. Третья — «бофт» (плетенье) [170].

На минарете Калян не менее шести видов «моокля». Кроме того, имеются узкие полосы (каймы) с рядами угловатых дисков и кружочков (перлов), эпиграфические украшения, узор в елку, меандры и прочее. Располагаются они следующим образом.

Поясов с надписью два: один охватывает ствол примерно посредине его высоты — это надпись в стиле строгого куфи из плит резной терракоты в обрамлении цепочек из перлов (содержала имя правителя Арслан-хана и дату — 1127 год). Другая надпись помещалась в верхней части ствола, непосредственно под фонарем. Ее крупные плиты (29×66 см) из резной терракоты (рис. АО 72—2) с невысоким плоским рельефом куфических письмен были покрыты бирюзовой поливой и содержали дату окончания сооружения — 1129 год. Во время реставрации в 1923 году эта надпись заменена поясом майоликовой мозаики.

Во время реставрационных работ в 1958 году был расчищен цоколь минарета Калян. Рисунок его оказался совсем не похож

169 Основные публикации памятника: Г. А. Пугаченкова и Л. И. Ремпель. Бухара. М., 1948; В. А. Нильсен. Монументальная архитектура Бухарского оазиса XI—XII вв. Ташкент, 1956; Г. А. Пугаченкова и Л. И. Ремпель. Выдающиеся памятники архитектуры Узбекистана. Ташкент, 1958. Л. Н. Воронин. Кирпичная фактура стены.— Труды Среднеазиатского индустриального института, вып. IV. Элементы архитектуры Узбекистана. Ташкент, 1939. См. также М. Е. Массон. Краткая справка о среднеазиатских минаретах. Материалы Узкомстариса. Вып. 2—3. Ташкент, 1933. Л. Н. Воронин. Сооружения башенного типа в архитектуре Востока и их генезис. — Труды САМИ. Строительный факультет, вып. I. Ташкент, 1937

170 Термины «моокля», «маудж», «бофт» взяты нами из современного лексикона народных мастеров. Однако они существовали, видимо, и в прошлом. Так, Шерефеддин называет куфи и маъкали почерками (их вплетали «двумя почерками» в полосу циновки). Абд-ар-Раззак называет «стилем маъкали» не только письмена, но и фигуры орнамента, украшавшие мавзолей Ансари (XV в.) «по бокам и сторонам (здания)» (А. М. Беленицкий. Историческая топография Герата XV в.— Сб. «Алишер Навои». М.—Л., 1946, с. 201—202; его же. Участие ремесленников в празднествах... ТОВЭ, II. Л., 1940, с. 195. Кази Ахмед дает более точное определение

на убранство ствола. Вытянутые вверх шестиугольники (параллелогоны) с горошинами отчеркнуты понизу лентой плоских кружков. Это мотив старого искусства (рис. А072—1) [171]. Свое настоящее выражение он нашел еще в предшествующую пору, и не ему принадлежало будущее.

Две нижние полосы на стволе минарета выложены приемом «мауджь», выше идет в основном «моокля». В двух вариантах мелкое плетенье, напоминающее решетки из упрощенных меандров; однако рисунок, как нетрудно заметить, представляет собой косо расположенные буквенные сочетания. Ближе к середине ствола — два других варианта плетений более крупного рисунка. Они напоминают щипец главной арки мечети Намазгах, где мы отмечали узор с буквенными начертаниями (имена пророка и первых четырех халифов). Здесь же схожий мотив носит чисто орнаментальный характер (фигуры, вписанные друг в друга).

В верхней части минарета раппортное повторение западающих прямоугольных крестов; над ними и в надцокольной части — ромбы в двух вариантах чередования фигур. Еще выше, под голубой лентой надписи, проходит крупнорельефный пояс из прямоугольных звезд, соединенных тягами (как на портале Рабати-Малик).

Новый шаг был сделан здесь и в колористическом отношении. Надписи с датой на минарете Калян датируют голубую поливу началом XII века. Кроме того, как показало наблюдение Н. С. Гражданкиной, здесь, как и в среднем узгентском мавзолее XI века, наличествует красный лак (охра на растительном масле?) [172]. Им были покрыты вся кладка и швы. Это также усиливало целостность восприятия формы и узора.

Минарет Калян в окружении более поздних сооружений кажется несколько тяжелым и грузным. Вероятно, это бросалось в глаза и его современникам. Монументализм форм принадлежал прошлому. Мастера XI—XII веков стремились больше к его преодолению. Облегченные конструкции из жженого кирпича требовали более легкого, изящного рисунка. Может, поэтому воздвигнутый 70 лет спустя минарет в Вабкенте «бросил вызов» минарету Калян своим необычным порывом узкого ствола ввысь.

Минарет в Вабкенте (1196—1198), близкий минарету Калян, отличается от него по убранству [173]. Пояса и каймы резко расчленены, чего не было в минарете Калян (рис. АО 67—3). Здесь ясно читаются десять поясов типа «мауджь» и ни одного «моокля». Все кладки типа «мауджь» — из парных кирпичей плашмя, с вертикальными вставками неповторяющегося рисунка. Первые три полосы снизу разделены только гладкой каймой из кирпича на ребро. Затем широкие палочки чередуются с узкими дорожками. Четвертая полоса содержит дату и имя строителя — садра Бурханеддина Абдулазиза II; пятая — отвлеченную стилизацию «под куфи»; шестая — декоративную решетку; седьмая — молитвенную формулу; три следующих — снова решетку. Под фонарем — уже знакомые нам восьмиконечные прямоугольные звезды со вставками из глазурованного кирпича, отчеркнутые снизу лентой узора «под куфи». Над ними — третья рельефная надпись из плит с надписью почерком «divani» (содержит

«Прежде всего, как персидское письмо пошло в ход... было письмо маакли, которое является совокупностью прямых линий и в нем нет никакой округлости (почерк маакли напоминает ему древнеперсидскую клинопись). «Наилучшее письмо маакли,— продолжает Кази Ахмед,— то, в котором можно читать черноту и белизну» (то есть фон сам образует фигуру). (Кази Ахмед. Трактат о каллиграфах и художниках. 1596—1597 — 1605. М.—Л., 1947, с. 60) Узор «моокли» был показан больше всего техникой плетения циновок и фигурной кладкой кирпича. Это очень старый мотив; его ближайшие прототипы отмечаются в росписях Пенджикента на борту изображенной колесницы и в бордюре панели (Труды ТАЭ, т. III, М.—Л., 1958, рис. 44. Живопись древнего Пенджикента, табл. XI). На Переднем Востоке еще раньше, на тканях коптского Египта III—IV вв. (M. S. Dimand. A Handbook of Muhammadan Art. Fig. 3). Фрагменты подобных тканей V—VI вв. были найдены и в Кизиле близ Кучи (Восточный Туркестан). Там же, с. 13)

171
Сравнение кирпичного декора на цоколе минарета Калян с резным ганчем Самарры указывает на связь мотива вытянутых шестиугольников с трансформацией древних астрагалов. См. E. Herzfeld. Der Wandschmuck der Bauten von Samarra und seine Ornamentik... Orn. 126, 128, taf. XLYII. Abb. 124-a

172
Н. С. Гражданкина. Древние строительные материалы Туркмении. Труды ЮТАКЕ, т. VIII, Ашхабад, 1958, с. 165

173
Основные публикации: Б. П. Денике. Архитектурный орнамент.., с. 22. В. А. Нильсен. Монументальная архитектура бухарского оазиса...

дату завершения постройки — 1198—1199 гг.) На цоколе, на парапетах и выше — сплошные выкладки и резьба ажурного рисунка.

Вабкентский минарет уступает Бухарскому в обилии мотивов и разнообразии приемов облицовки, однако он очень привлекает изяществом своих форм. К концу XII века явно возрастает роль плоскостного графического узора и пластический эффект теряет свое значение. Это особенно заметно при сравнении Вабкентского минарета с минаретами в Джаркургане и в Бухаре. Нарастает и применение голубой глазури — целыми плитами и отдельными вставками. Однако естественно полагать, что процесс этот протекал неравномерно и в Бухаре и за ее пределами.

Мечеть Магоки-Аттари в Бухаре (южный портал) — образец наиболее контрастного смешения старых приемов декора с новыми (илл. 76). Отсюда и разные, предложенные исследователями датировки. В. А. Нильсен датирует портал первой половиной — серединой XII в.[174], В. А. Шишкин[175] — второй половиной XII — началом XIII века. В первом случае принимаются во внимание стилистические признаки; во втором — по преимуществу исторические соображения. Вторые убедительнее, тем более что по признакам стиля памятник очень противоречив.

К его идущим исстари элементам можно отнести прежде всего сомкнутые четвертные колонны; они образуют два фланкирующих портала пилона. Этот мотив уже отмечен нами на угловой башне Буран-кала № 1 (X—XI вв.)[176] и фасаде замка № 3 Кават-кала (XII—XIII вв.), где узор выполнен еще из сырца (илл. 53).

Угловые колонки-арки[177], трансформирование старосогдийских образцов, близки к колонкам портала северного мавзолея в Узгене (1152)[178]. В основании — две узорные круглые чаши, сомкнутые донцами, между ними — сплюснутый круглый тор; капитель — лирообразной формы, с узорным украшением. В эволюции колонн она кажется соединительным звеном между узгентскими мавзолеями — северным (1152) и южным (1187)[179]. По стволу — старинный узор из входящих друг в друга трилистников и бутонов (в узгентском мавзолее 1152 года более сложное сплетение лент и бутонов, но там резная терракота, здесь — хрупкий камень — желтый песчаник).

Все остальное в декоре Магоки-Аттари принадлежит новому веку. Над каменным цоколем на щеках — тяжелые рамы. Снизу — кирпичные выкладки «мaудж» и «гундишка», выше «моокля». На щипцовой стене, в нише внизу — «маудж», над ним — плетенье типа решетки («бофт»). На лицевой стороне портала на устоях — крупные вертикальные панно, по три с каждой стороны арки. Они взяты в двойные, перехваченные узлами рамки и заключают фигуры, составленные из брусков и плиток. Фон заполняет резной штук (рис. АО 67—2). Построение этих фигур будет дальше предметом специального рассмотрения. Отметим, однако, что в каждом ярусе рисунок меняется; в нижних панно — два типа гириха, в средних — один, в верхних — снова два, но с трехчастным делением и повтором крайних фигур.

174 В. А. Нильсен. Монументальная архитектура бухарского оазиса..., с. 80

175 В. А. Шишкин. Магоки-Аттари.— Труды ИИА УзССР, т. I. Ташкент, 1948, с. 18

176 С. П. Толстов. Древний Хорезм..., рис. 63, 2

177 Г. А. Пугаченкова, Л. И. Ремпель. Выдающиеся памятники архитектуры Узбекистана..., табл. 9

178 Б. Денике. Искусство Средней Азии..., табл. 4

179 Б. Н. Засыпкин. Архитектура Средней Азии. М., 1948, рис. 31

Интересна композиция дорожек. Одна, с буквенной вязью, утопающей в листве, проходит по щеке портальной ниши до арочных пят, поворачивает на щипцовую стену и спускается по противоположной щеке. Другая дорожка, с узорным плетеньем решетки, членит свод пополам. В углах свода — висячие сталактиты. Их обрамляет третья дорожка (пересечение звезд и многоугольников). Верхний угол паруса заполняет звездчатая фигура (гирих). Совсем узкая полоска буквенного орнамента окаймляет парус. Техника в каждом случае иная: первая дорожка с буквенной вязью, из плит резной терракоты; вторая, разделительная — мозаичный набор кирпичиков; третья дорожка (вокруг сталактитов) — из штампованных плиток; заполнение паруса из кирпича на ребро с подтеской и заливкой фона ганчем; полоска с буквенным орнаментом — из брусков с тисненной на торце краткой формулой молитвы.

Как видим, Магоки-Аттари — памятник очень незаурядный и в Мавераннахре для XI—XII веков самый богатый по обилию суммированных в одном месте технических приемов. Резьба по ганчу в портале Магоки-Аттари сохраняет некоторые черты старой, пластически сочной орнаментики, и это может служить одним из веских доводов при датировке этого памятника по признакам стиля, хотя, повторяем, вопрос о более точной датировке Магоки-Аттари остается, по существу, открытым.

Во второй половине XII — начале XIII века резная терракота достигла блестящих успехов. Лучшие ее образцы дают Узгент, Тараз (Джамбул). Превосходные образцы резной терракоты (дошли в фрагментах) обнаружены на территории Узбекистана в Ахсыкете[180], Мунчактепе (средневековый Баб, современный Пап Наманганской области)[181], на Афрасиабе[182] (рис. АО 69—1, 4). На юге Узбекистана с новой силой и блеском применяется в ту же пору ганч. Терракота используется больше на порталах зданий, ганч — в интерьерах.

В Самарканде резная терракота представлена самым блестящим образом в мавзолее Ибрагима ибн-Хасана (1186—1199), располагавшемся на городище Афрасиаб. От него сохранились крупные фрагменты облицовочных плит, украшавших пилоны портала[183]. Предлагаем частичную реконструкцию вертикального панно (илл. 75). Здесь уже знакомый в общем мотив фестончатых кругов, с круглой, сложноорнаментированной розеткой посредине и обрамлениями из перлов и соединительных кружков. Это выполнено в доброй традиции согдийского и прано-византийского орнаментального искусства VI—VIII веков. Однако узор сильно видоизменился, изменились и приемы его обработки, все создается на старой основе, но создается заново. Виртуозно разработан растительный орнамент — ветви, листья, бутоны. Ничего от живой натуры, все выдержано в определенной системе стилизации. Пальметты и производные от них «сердечки», столь характерные для резных панелей дворца на Афрасиабе, исчезли безвозвратно. Фестончатые круги трактуются как богато орнаментированное обрамление, сердцевину которого составляют круглые медальоны с покрывающей узорную резьбу бирюзовой поливой.

В том же Самаркандском музее собрана обширная коллекция резной терракоты XII — начала XIII века, где хорошо

180 Находится в Наманганском музее

181 Там же

182 Находится в Самаркандском музее. См. также Н. Б. Немцева. Ансамбль Шахи-Зинда в XI—XII вв. (по археологическим данным). Сб. Зодчество Узбекистана, вып. II. Ташкент, 1970, рис. 7—22; Н. С. Гражданкина. Строительные материалы ансамбли Шахи-Зинда (XI—XIII вв.). Там же, с. 170 сл.

183 Фрагментированные плиты находятся в Самаркандском музее, раньше не публиковались. См. Г. А. Пугаченкова, Л. И. Ремпель. Выдающиеся памятники архитектуры Узбекистана... с. 103

прослеживается внедрение штампованных керамических изделий в виде сборных блоков из кирпичиков с узорной каймой. Кладка и резьба имитированы тиснением и гравировкой (рис. АО 71—1). Ахсыкет (Наманганская область) дает в ту же пору штучные керамические плитки с тисненым узором (рис. АО 71—2). В архитектурной терракоте Самарканда особенно хорошо прослеживается тогда внедрение глазурей.

Матовый черепок разнообразится сперва по своему натуральному цвету (красная и желтая терракота разных оттенков). Появляются и ангобы в виде красящих глин (они практиковались и позже, в XIV—XV вв.). Наконец, голубые глазури на отдельных выпуклых частях резьбы; следом — чередование их с белой глазурью и общее погружение поверхности резной плитки или кирпичика в голубую поливу.

На юге Узбекистана, в районе Термеза, мы также наблюдаем смену декора на протяжении очень короткого времени. Здесь лучше известна разработка интерьера.

В комплексе Хаким ат-Термези древнейшую его часть составляет мавзолей № 1, выстроенный из сырца и обложенный жженым кирпичом. Первоначальное убранство мавзолея резным штуком сохранилось на западной и южной стенах. Высокая панель заключает мотив входящих друг в друга трилистников (их заполняют S-образные фигуры и полупальметты) [184]. Во время последующей реставрации пояс надписей над панелью был частично срублен. Появился новый резной штук. Он покрыл срубленную надпись, восточную и западную стены, сталактиты и арки мавзолея. При этом возник второй широкий пояс вычурной надписи, а поверхность купола украсили круги с медальонами и сложным геометрическим узором гирихов (рис. АО 73).

Рядом с мавзолеем помещается мечеть Хаким ат-Термези. В XI веке это была глухая стена с цилиндрической формы михрабом посредине. Стену покрывал лицевой кирпич, выложенный парами. с широким разделительным швом, михраб — шлифованные кирпичи. Его обрамлял широкий пояс надписи с украшениями из подтесанного кирпича. Фон покрывала незначительная резьба по ганчу. Вскоре мечеть была перестроена. Пилоны превратили помещение в трехкупольный айван, при этом была нанесена новая облицовка и кирпичное убранство стены оказалось скрытым под слоем резного штука; стиль его тот же, что и на внутренней поверхности купола мавзолея.

Убранство было весьма нарядным: на стене с михрабом шла понизу узорная панель из звездчатых гирихов. Над ней ленточным плетением — серия арочек. В тимпанах — кружки, звезды, бутоны и спирали ветвей. В бордюре — шестиугольники, розетки, звезды. Над арочками — пояс надписей. Затем штук с имитацией кирпичной кладки «мауджи» и различные вариации вставок «гундишка».

На стене, обращенной к мавзолею, особенно эффектны вертикальные панно с гирихами на пилоне, надпись по архивольту арки и резьба на сталактитах.

Декор мавзолея и мечети Хаким ат-Термези исключительно близок убранству загородного дворца в Термезе.

184 Б. П. Деникс, по аналогии с резным штуком Самарры, датировал эту резьбу IX в. (см. его «Архитектурный орнамент...», с. 38), но эта дата требует пересмотра. Новые данные в истории памятника дали многолетние работы по изучению и реставрации комплекса Хаким ат-Термези, проведенные архитектором В. М. Филимоновым и археологом К. А. Шахуриным. Заключение по этим работам было составлено в 1956 г. Г. А. Пугаченковой, Л. И. Ремпелем и В. А. Левиной. К итогам дальнейшего изучения см. М. Е. Массон. Надписи на штуке из архитектурного ансамбля у мавзолея Хаким-ат-Термези. — Труды ТашГУ. Новая серия, вып. 172. Археология Средней Азии. V. Ташкент, 1960.

Дворец правителей Термеза тоже перестраивался в связи с какими-то решительными переменами во вкусах[185]. Еще в XI веке (не ранее 1025 года) стены его были облицованы фигурным кирпичом (до 30 видов). Не успел обветшать и потемнеть декор, как в конце XII — начале XIII века он был заменен[186].

[185] История изучения дворца в Термезе изложена М. Е. Массоном, см. его «Городища старого Термеза и их изучение» (Труды УзФАН СССР, серия I, вып. 2. ТАКЭ 1936 года. Ташкент, 1941, с. 29—53)

[186] М. Е. Массон датирует дворец XI в., но не ранее 1025 г., когда, судя по умолчанию о нем Гардизи в описании встречи Махмуда Газневи с Кадыр-ханом, состоявшейся на правом берегу Аму-Дарьи, дворца еще не было. Облицовку резным ганчем датирует XII в. Фрагменты росписей относит к XII — началу XIII в. (Городища старого Термеза и их изучение.., с. 43, 49)
На стеклянных медальонах дворца, украшавших, вероятно, решетки, В. Д. Жуков прочел имя правителя не то Гащии (1118—1157), не то Термеза (1205). См. его статьи: «Стеклянные медальоны из дворца термезских правителей» (Известия УзФАН СССР, 1940, № 4—5, с. 59—66) и «Археологическое обследование в 1937 г. дворца термезских правителей» (Труды АН УзССР, серия 1, ТАКЭ, т. II. Ташкент, 1945, с. 156—157)

Требование роскоши «белых палат» послужило, видимо, причиной смены декора. И в комплексе Хаким ат-Термези, и во дворце правителей Термеза полное господство перешло от кирпичного орнамента к резному штуку.

Дворец представлял собой комплекс обращенных во двор помещений. Против входа лежал великолепный трехпролетный тронный зал (айван). Его мощные пилоны, стены и своды украшал сплошной узор из резного штука. Три яруса панелей слегка нависали один над другим. По цоколю шла серия переплетающихся лентами арочек с заполнением из сильно изрезанных выкружками пальметт. Над ней ярус панно с преобладанием геометрических орнаментов. Дорожка с узорной каймой охватывала пилоны. На одной из граней пилона она замыкалась. Местами узор сменялся, и тогда не везде совпадала ширина полос. Очевидно, шли в ход и готовые рисунки, хотя в большинстве случаев разметка их велась прямо на стене.

Выше — еще один ярус. На пилонах помещались панно с гирихами. На стенах же между кривыми поверхностями арок — изображения фантастических животных. Они вписаны в связанные ленточным плетением арочки (условное изображение ниши? Резной штук продолжался и на кривой поверхности арок и сводов — здесь были панно геометрического рисунка и с фантастическими зверями. Резной штук покрывал также угловые колонки, щековые поверхности арок, сталактиты. Богатство мотивов орнаментации термезского дворца поистине огромно.

Орнаментальная роспись дворца (найдены фрагменты) отличалась ограниченным употреблением красок (синяя, красная) и в основном повторяла рисунок резьбы по штуку. Мотивы узора в разных видах декора были сходны, но в каждом из них развивались с учетом иной строительной техники.

Резной терракоте и резьбе по ганчу на всех этапах развития сопутствовала резьба по дереву. Значение ее для истории архитектурного орнамента огромно. По запасу орнаментальных мотивов и форм резное дерево превосходит и терракоту, и ганч. Резьба по дереву, как твердому материалу, пластичнее резьбы по ганчу; тонкостью и изяществом рисунка резная терракота во многом обязана искусству резьбы по дереву.

К лучшим образцам резного дерева IX—XIII веков относятся колонны из Джума-мечети в Хиве и резное дерево (колонны и михрабы) верховьев Зеравшана.

Колонны хивинской мечети обстоятельно исследованы В. Л. Ворониной, очень хорошо осветившей культурно-историческое и художественное значение этих ценнейших памятников орнаментального искусства «трех стилей», или, точнее, трех эпох[187].

[187] В. Л. Воронина. Колонны соборной мечети в Хиве. — «Архитектурное наследство», 1958, вып. II

К «первому стилю» В. Л. Воронина относит четыре колонны (две из них в Ташкенте) и две капители (одна в Музее истории АН УзССР). Формы их «классичны» для среднеазиатских

деревянных колонн: стройный ствол с кувшинообразным основанием — куза в убранстве спускающихся на тулово лопастей; над ними — поясок и покрытый узором ствол, опоясанный лентой письма с выпуклыми буквами куфи округлого рельефа. Куза двух колонн с ленточным плетеньем (по нумерации В. Л. Ворониной В-7 и А-9), на двух других — парно сомкнутые фигуры полупальметт (Б-5, Е-11); на пояске — побег с включением сердцевинок и полупальметт. Орнамент ствола резной: на одном — из трех- и шестиконечных фигур (Е-11); на двух других — из входящих друг в друга геометрических фигур (В-7, А-9), еще на одном — из входящих друг в друга плетей с бутонами (Б-5). Заполняют их свободно начертанные пальметты, полупальметты, трилистники, усики и листочки изящных, чаще витых, очертаний.

Капители с валиком и как бы витой стружкой в основании покрыты сочной резьбой по мотивам, трансформирующимся в зависимости от внимания к той или иной детали. Бег ветвей то свертывает листву в тугую спираль, то раскрывает ее веером пружинисто гибких пальметт. Характерны пояски из прихотливо скомпонованных сердцевинок (виноградные листья?), перемежающихся с узкими стебельками трилистников.

Здесь многое роднит орнамент колонн с лучшими образцами резьбы по ганчу и терракоте памятников Бухары и Самарканда (X—XII вв.), но имеются отзвуки и более старых мотивов, вплоть до резного штука Варахши (VIII в.)

К колоннам «второго стиля» В. Л. Воронина относит семнадцать стволов, из них девять с капителями (четыре колонны этого стиля в Музее истории АН УзССР). Непосредственная их связь с колоннами первого стиля несомненна. Новое — отчасти в упрощении некоторых старых форм, исчезновении широких организующих композицию лент, но главное — в утере пластичности рисунка, появлении резьбы прямоугольного сечения и некоторой дробности рисунка, не теряющего, однако, своего поразительного изящества. Черты различия стилей особенно наглядны при сравнении убранства кузачи колонн первого и второго стилей. Сферическая в основании форма их расчленяется стягивающей ее тесьмой. Конические капители второго стиля несколько суше, однообразнее в рисунке вписанных друг в друга фигур. Заметны и повторения капители (Е-5, Б-8, 3-13). В надписях, раньше довольно строгого начертания, отмечается появление «цветущего куфи».

Колонны «третьего стиля» (их три, все с коническими капителями, одна — в музее АН УзССР) отмечены большой перегрузкой резных украшений, сложного, подчас изощренного даже рисунка. Вновь оживают творческая изобретательность, индивидуальность форм и сочность рисунка; вновь смело используются геометрические сетки.

Нам кажутся убедительными и предложенные В. Л. Ворониной датировки колонн: первого стиля — конец X—XI век; второго стиля — XII век (скорее XI—XII в.— *Л. Р.*); третьего стиля — XIV век. За рамки этих стилей и дат выходят более поздние колонны, в частности, механически выполненная по старому образцу колонна 1510 года.

Памятники верховьев Зеравшана неразрывно связаны с Са-

маркандом, мастера которого уходили вверх по реке, ближе к «источникам сырья», где имелась нужная резчикам древесина и где в горных селениях был спрос на опытных мастеров[188]. Обурдонская колонна и резной деревянный фриз из того же здания (первая находятся в Ташкентском, второй — в Самаркандском музее) замечательны очень своеобразной, можно сказать, фантастической орнаментикой[189]. Конической формы капитель с зооморфными изображениями (о них см. в разделе о животной орнаментике), подбалки в виде змей, изгиб туловищ которых образует фигурный вырез консоли, — все это уводит нас в мир образов прошлого. Вместе с тем Обурдонская колонна — памятник развитой растительно-геометрической орнаментики нового времени. Характерны в этом отношении пояс трансформированных пальметт в верхней и переплетенные арочки в нижней части ствола. Пальметты составлены из S-образных фигур. Сочетаясь на осях то зеркальной, то центральной симметрии, они образуют фигуры, хорошо известные по терракотовым плиткам Афрасиаба. Впрочем, область распространения этого мотива еще шире: от резных досок Каирского музея[190] и Самарры IX века[191] до Термезского дворца (XII в.). Столь же широкий ареал распространения имеет мотив арочек в виде ленточного плетенья. У нас он характерен для резных панелей того же дворца в Термезе и в мечети в комплексе Хаким ат-Термези (XII в.).

Курутская[192], Фатмевская[193], Урмитанская[194] колонны представляют собой фактически дальнейшую (или параллельную) разработку мотивов колонны из Обурдона, с некоторыми вариациями в отдельных формах и мотивах. Все они с большим успехом разнообразят мотив S-образных фигур, составляющих элемент пальметты, и плетенье ремней, образующих фигурные арочки. Так, на Курутской колонне фигурные арочки с ленточным плетеньем входят друг в друга, заполняются сложными сочетаниями S-образных фигур; из них же образуются пальметты, «сердечки» и разные замысловатые формы. По традиции, сохраняются «распахнутые крылья», но концы их свернуты спиралью, а поверхность обработана сеткой из насечек. Промежуточные фигуры могут, при известном воображении, напоминать рыб (чешуйки, раздвоенный хвост), но здесь мы вступаем, видимо, в область бессознательной переработки мастером мотивов, утративших определенный сюжет.

Урмитанская колонна особенно богата мотивами таких трансформаций: здесь и горельефные петушиные головки, сохранившие свой реально-фантастический облик, и «рыбки», превращенные в двойной побег пересекающихся линий, и S-образные фигуры, образующие изящно построенный лист с выкружкой в основании и острым отогнутым концом, и ленточное плетенье в виде арочек, завершающих ствол колонны и капитель.

Деревянный резной михраб из Искодара[195] — богатейший свод мотивов архитектурной орнаментики Мавераннахра X—XII веков. От домусульманских времен здесь сохраняется схематизированный, но все еще пышный мясистый лист аканта; он занимает относительно скромное место в убранстве колонок — в основании ствола и над капительками. В фестончатые арочки михраба вписаны «вертящиеся» трехлопастные фигурки

188 Резному дереву Зеравшанской долины посвящен ряд работ. Отметим главные: М. С. Андреев. Деревянная колонна в Матче. Известия РАИМК, т. IV, 1925, с. 115—118; его же. По Таджикистану. Ташкент, 1927. М. Е. Массон. К вопросу о происхождении памятников древней деревянной архитектуры, открытых М. С. Андреевым в горах Самаркандской области. Ташкент, 1927. К. Ушаров. Колонна из вечного дерева. «Семь дней», № 44, 1927, с. 15. B. Denike. Qelques monuments de bois sculpte au Turkestan Occidental.— «Ars Islamika», t. I, II, p. 1, 1935. Б. Денике. Архитектурный орнамент... стр. 116—120. Н. М. Бачинский. Резное дерево в архитектуре Средней Азии. М., 1947. В. Л. Воронина. Резное дерево Зеравшанской долины. МИА, № 15. М.— Л., 1950; позже вышли: Резьба по дереву в долине Зеравшана. Альбом средневековых орнаментов (Предисловие А. Мухтарова). М., 1966. М. Е. Массон. Еще о средневековых памятниках, деревянной резной архитектуры из верховьев Зеравшана. — Общественные науки в Узбекистане. Ташкент, 1967, № [illegible], с. [illegible]—25

189 В. Л. Воронина. Резное дерево... табл. 10, 11

190 E. Herzfeld. Der Wandschmuck der Bauten von Samarra und seine Ornamentik.., рис. 57

191 Там же, рис. 64, орнамент 51

192 МИА, № 15, табл. 12, 13

193 МИА, № 15, табл. 14

194 МИА, № 15, табл. 15, 16

195 МИА, № 15, табл. 18, 19

(трикветрумы), хорошо знакомые нам по согдийским монетам, где они изображали родовой знак ихшидов Согда до начала VII века (этот знак воспроизведен на печати, найденной на цитадели Пенджикента и на некоторых серебряных сасанидских блюдах коллекции Эрмитажа)[196].

Рама михраба — из стилизованных пальметт типа афрасиабской панели X—XI веков. Колонки почти того же типа, что и на Биянайманских оссуариях VII—VIII веков. Каймы средней части михраба напоминают бегущий меандр в резьбе по ганчу дворца правителей Термеза (XII в.). На стволах колонок михраба — тот же свастикообразный узор, что и на архитектурных фрагментах резной терракоты XI—XII веков, доставленных в Самаркандский музей с Афрасиаба. Обрамление михраба поясом из ромбов с резными вставками напоминает резную терракоту на щеках арки михраба в бухарской мечети Намазгах (XII в.) Между художественной резьбой по дереву, резной терракотой и резным ганчем существовало, видимо, полное согласие. Запас мотивов и форм одного вида декора пополнялся за счет успехов других его видов и наоборот.

Образцы резного дерева X—XIII веков из Хорезма и верховьев Зеравшана по-своему классичны, но их немного. Некоторым дополнением к ним могут служить изображения колонн на «очажках» X—XII веков. Здесь мы найдем тот же тип волютообразных капителей и ствол с лопастями на округлом основании. К ним добавляется база, несущая «яблоко», на котором устанавливается ствол. Форма капителей разнообразится рельефными украшениями в виде горошин (рис. АО 77—3) или чешуек (рис. АО 17—8). Между стволом и капителью или стволом и базой колонны вводятся фигурные прокладки (рис АО 77—2,5). Иногда колонна трактуется как растительный мотив: капитель с чашечкой и база в виде опрокинутого цветка тюльпана, ствол — подобие вытянутого ввысь стебля мальвы (рис. АО 77—1). На этой почве возник, по-видимому, мотив ствола с ответвлениями из листьев и капитель чашечкой с горошинами (рис. АО 77—1).

Возможно, что и кирпичные колонки в мавзолее саманидов сохраняют цветочный мотив в убранстве стволов шашечной клеткой, которая являет трансформацию чешуек. В бухарской мечети Намазгах рисунок их становится совершенно плоским и вместо конической капительки с фигурной подбалкой вводится так называемая «лирообразная» капитель. Форма ее не имеет ничего общего с музыкальным инструментом и представляет собой скорее трансформацию капителей типа цветка-тюльпана. Такие капители из резной терракоты с фигурным или чаще цветочным заполнением отмечаются в бухарской мечети Магоки-Аттари (рис. АО 68—1), в мавзолеях Узгента[197], мавзолее Айша-биби близ с. Головачевки[198] и в других памятниках XII века. Формы эти сохранялись и позже.

Окидывая общим взглядом архитектурный орнамент Узбекистана IX—XII веков, можем сказать, что образование «нового стиля» падает главным образом на XI—XII века. Этот стиль представлял собой последовательно разработанную, целостную систему приемов, мотивов и форм, имевших распространение по всей Средней Азии.

196 О. И. Смирнова. Монеты из раскопок древнего Панджикента. МИА, № 15, с. 230

197 Б. Н. Засыпкин. Архитектура Средней Азии. М., 1948, рис. 30, 31

198 Т. К. Басенов. Орнамент Казахстана в архитектуре Алма-Аты. Алма-Ата, 1957, с. 72.

Главное место заняли разработка узора с преобладанием геометрических фигур, стилизация немногих сохранивших свое распространение животных изображений и организованный по особой системе растительный узор.

Как ярко выраженное явление стиля архитектурный орнамент проникал в самые отдаленные районы, в горные ущелья, селения, усадьбы, и оттуда встречный поток мотивов народного творчества выносил это искусство в ремесленные города. Все, что делали народные мастера в части переработки народного узора для нужд архитектуры феодальных торгово-ремесленных городов, было подчинено требованиям времени.

Разрушение устаревших форм жизни и прежних перегородок, разделявших ранее небольшие, обособленные княжества, способствовало улучшению обмена техническими, научными, художественными достижениями между городами Средней Азии и сопредельных стран. Приемы строительного искусства, благодаря деятельности цеховых корпораций, выкристаллизовались в законченные системы. Повсюду складывались свои архитектурные школы. Цех ревностно оберегал интересы своих сочленов от конкуренции извне, приучал мастеров строго придерживаться определенных приемов в работе и способствовал накоплению знаний и секретов ремесла в рамках определенной ремесленной общины. Вместе с тем цеховые корпорации выступали в роли подрядчиков на крупных строительных работах. Как подрядчики они стремились превзойти другие корпорации в быстроте и качестве работ, в усовершенствовании конструкций и декора.

Дворцы и культовые здания строились на средства светских и духовных феодалов. Приток средств обеспечивал возможности качественной работы, но решающее значение имел строительный опыт. Если его недоставало, привлекались преуспевающие мастера из других городов. Видимо, уже в эту пору сложилась в Средней Азии традиция составления альбомов (свитков) с чертежами построений.

На всем протяжении IX—XII веков монументально-декоративное искусство Средней Азии было тесно связано с успехами в строительном деле. Однако новые конструкции кирпичных перекрытий, сложный геометрический орнамент оказались бы немыслимы, не будь крупных научных открытий в области механики, оптики, математики, технологии материалов и т. п. Своими научными достижениями средневековый Восток опережал в это время Европу. «Арабы дали, — писал Энгельс, — десятичное исчисление, начало алгебры, современную систему исчисления и алхимию. Христианское средневековье не оставило ничего» [199].

[199] К. Маркс и Ф. Энгельс. Собр. соч., т. XIV. М.—Л., 1931, с. 477. Под арабами здесь имеются в виду народы стран арабского халифата

Успехи точных наук и строительного дела приблизили изобразительное искусство к практическим нуждам художественного ремесла и открыли орнаменту широкий путь для отвлеченных геометрических построений. Геометрический орнамент получил научную основу для развития и, благодаря усовершенствованиям методов расчета сферических и конических поверхностей, смог найти применение не только на плоскости, но и на кривых поверхностях арок и сводов.

Практический подход к математическим знаниям решительно

отличал в ту пору науку мусульманского Востока от науки христианского Запада, и это сказалось и в архитектуре, и в системе орнаментации. Тригонометрия косоугольного сферического треугольника и столь важная теория косинусов формулированы здесь на несколько сот лет раньше, чем они были приняты эпохой Возрождения на Западе. Достаточно сказать, что в эпоху, когда Фома Аквинский и его современники на Западе спорили о количестве ангелов, умещающихся на конце иголки, среднеазиатский математик Мухаммед ибн-Муса ал-Хорезми, излагая сочинение по алгебре, начинал его с указания, что стремится изложить именно те способы исчисления «посредством дополнения и уравнения», которым «людям более всего потребны при разделах наследства, торговых делах, измерениях земли» [200] и т. д., то есть для практических надобностей. При этом были усовершенствованы методы расчета поверхностей и объема тел. Хорезмиец Мухаммед ал-Хорезми (ок. 780 г. — ок. 850 г.) применял алгебру для измерения геометрических фигур, дав классификацию треугольников и четырехугольников, близкую «Началам» Эвклида. Для отношения окружности к диаметру ал-Хорезми предложил три значения: 37; $\sqrt{10}$ и $\frac{62832}{20000}$ (два последних, как отмечают исследователи, встречаются у индийских математиков и были ими заимствованы, быть может, из Китая) [201]. Некоторые приемы тригонометрии применял уже и современник ал-Хорезми, уроженец Хорасана Ахмад ал-Марвази (умер ок. 870 г.). Заметный вклад в методы расчета внес крупнейший философ того времени, выходец из Фараба на Сыр-Дарье Абу Наср ал-Фараби (880—950). Под влиянием идей ал-Хорезми выдающийся математик Ближнего Востока Абу Камил ал-Мисри (ок. 850- ок. 930 гг.) в «Книге измерений», названной трактатом «О пятиугольнике и девятиугольнике», рассматривал эти фигуры путем выражения их элементов друг через друга и через радиусы описанного и вписанного кругов методами алгебры. Выходец из сирийских сабиев (звездопоклонников) ал-Баттани (ок. 850—929 гг.) дал соотношение между сторонами сферического треугольника и одним из его углов. Выдающийся математик, уроженец Хорасана Абдул Вафа ал-Бузджани (940—998) написал сочинение: «Книга о том, что необходимо ремесленнику из геометрических построений». В ней он дает впервые решение большого числа задач геометрического построения с помощью линейки и циркуля постоянного раствора.

В исследованиях математиков IX—X веков были усвоены главные достижения математиков эллинистических государств в Индии и усовершенствованы методы расчета.

На протяжении XI—XII веков эти исследования продолжали хорасанец Абул Хасан Насави (умер ок. 1030 г.), крупнейший ученый средневековья уроженец Хорезма Абурайхан Бируни (973—1048), выходец из Бухары Абу Али ибн-Сина (970—1037) и, наконец, еще один уроженец Хорасана, известный поэт и математик Омар Хайям (1040—1123) [202].

Для геометрического орнамента особенно важное значение могли иметь различные решения задач на определение по трем элементам треугольника (сторонам и углам) остальных его

200 F. Danneman. Die Naturwissenschaften in ihrer Entwiklung und ihrer Zusammenlange. B. I, рус. перевод под ред. В. Шмита и М. Левина. Медгиз, 1932, стр. 293. См. также А. П. Юшкевич. Арифметический трактат Мухаммеда бен Муса ал-Хорезми. — Труды Института истории естествознания и техники, т. I. М., 1954, с. 85—127

201 Б. А. Розенфельд и А. П. Юшкевич. Математика стран Ближнего и Среднего Востока в средние века.— «Советское востоковедение», 1958, № 3, с. 104

202 См. А. П. Юшкевич. О математике народов Средней Азии в IX—XV веках. «Историко - математические исследования».

Вып. IV. М.— Л., 1951. Математические трактаты Омара Хайяма. Перевод Б. А. Розенфельда — в кн.: «Историко - математические исследования» под ред. Г. Ф. Рыбкина и А. П. Юшкевича. Вып. 6, М.— Л., 1953

элементов. С этим связано предложенное Бируни определение сторон правильного девятиугольника.

Опираясь на греческих математиков и натурфилософов (особенно Клавдия, Птоломея, Платона, Гиппократа и др.), средневековые математики Запада для объяснения простейших чисел и геометрических фигур привлекали мистику, апокалиптику, эсхатологию и магию. У средневековых же математиков Востока в центре внимания были геометрические и тригонометрические расчеты, необходимые в астрономии, оптике и строительном деле. Изучение оптики, основанной на геометрии, и связанное с этим употребление не только плоских, но и сферических, цилиндрических и конических, вогнутых и выпуклых зеркал для разных точных исследований создавали предпосылки и для правильного расчета кривых поверхностей сводов и куполов.

Тангенс, котангенс и их таблицы применялись со времен ал-Хорезми (IX в.), но вычислительные методы продолжали совершенствоваться. Многие вопросы геометрии были сведены к алгебре, и вместе с тем все виды кубических уравнений с положительными корнями решались геометрически. Методом этим пользовались Абул Вафа, Ибн-ал-Хайсам, Абуссахл ал-Кухи, Омар Хайям и другие [203].

203 Б. А. Розенфельд и А. П. Юшкевич. Математика стран Ближнего и Среднего Востока..., с. 69

Математические исследования носили в основном прикладной характер и помимо астрономии применялись в геодезии, строительном деле и искусстве. Результаты математических исследований этой эпохи в области плоской и сферической тригонометрии были изложены в труде хорасанца Насир эд-Дина (1201—1274) «Трактат о полном четырехугольнике» [204].

204 H. Zeuten. Histoire des mathematiqus dans l'Antiquite et le Moyen Age. Paris 1902, рус. перевод А. Юшкевича. М.— Л., 1932, стр. 210—211. См. также Б. А. Розенфельд. О математических работах Насир эд-Дина Туси «Историко - математические исследования». М., 1951, IV, с. 489—512

Средневековые математики Средней Азии и Ближнего Востока решали в это время как раз те задачи вычислительной геометрии, которые нужны были, в частности, архитектору, чтобы вывести косоугольный парус, рассчитать криволинейную плоскость под орнамент и найти пропорции для заданных геометрических фигур.

Успехи вычислительной геометрии позволили рассчитывать заранее пропорции сложных геометрических фигур, лежащие в основе орнамента. Для развития геометрического орнамента это имело очень важное значение, ибо позволяло архитектору добиваться точного соответствия между пропорциями геометрических фигур на орнаментируемой плоскости.

В странах мусульманского Востока проблема пропорций принадлежала не столько искусству, сколько математике. Никогда пропорции не могли здесь стать и не стали «матерью и царицей всех практических наук», как называли на Западе науку о пропорциях в пору Возрождения. Пропорции геометрических орнаментов вытекали не из эстетических требований и законов идеального строения человеческого тела (как, например, в античном искусстве), а из чисто геометрических построений.

Метод геометризации тел, фигур, линий в архитектурном орнаменте Узбекистана IX—XIII веков опирался на научные и технические идеи своего времени, но было бы неверным считать на этом основании архитектурный орнамент этой эпохи «инженерным» искусством. Теоретические расчеты и математика не были достоянием широкого круга народных мастеров,

и нет оснований видеть в архитектурных орнаментах типа гирихов непосредственное выражение успехов математики. Однако практический характер вычислительной геометрии оказывал влияние на работу народных мастеров, и, быть может, никогда еще народное декоративное искусство и прикладная геометрия не сближались так тесно между собой.

Наиболее массовое распространение получали те формы орнамента, которые были доступны мастерам без применения сложных расчетов и решались чисто практическим путем. Именно практика лежала в основе ремесла, и архитектурный орнамент, как один из видов художественного ремесла, покоился целиком на большом практическом опыте построения фигур с помощью одного лишь циркуля и линейки.

Предпочитались те построения, пропорции которых были известны мастерам на основании узкопрактического опыта, и лишь в отдельных случаях на выдающихся произведениях архитектуры мы встречаем построения таких орнаментов, пропорции которых были рассчитаны заранее на основе и теоретического расчета. Эти построения, образцы народного искусства, поднятого на высокую ступень технической и научной мысли, характеризуют собой благотворное содружество науки и искусства в лучших памятниках прошлого.

ОБЩАЯ ТЕОРИЯ ПОСТРОЕНИЯ ГЕОМЕТРИЧЕСКИХ ОРНАМЕНТОВ XI—XIII ВЕКОВ И АНАЛИЗ ОБРАЗЦОВ

Теория построений геометрических орнаментов Узбекистана тесно связана с общей теорией построения геометрических арабесок Среднего и Переднего Востока. Нужно, однако, сказать, что классификация их почти не разработана, а имеющаяся по ним литература носит чаще узкоприкладной характер. Между тем общая теория построения орнаментов требует, прежде всего, систематизации материалов по районам и областям, а затем и анализа отдельных групп построений.

В зарубежной литературе вопрос о геометрических арабесках рассматривается вне места и времени, как если бы они составляли «мусульманский» стиль вообще. В таком виде это понятие входит слагаемым в общую теорию орнамента. Исследования историков архитектуры частично устраняют этот пробел, но теории построения они не содержат.

Классическим трудом по общей теории орнаментики в зарубежной литературе долгое время считалась книга А. Ригля, напечатанная еще в конце прошлого века[205]. Установив, что «геометрический стиль» имел распространение и самостоятельное развитие на местной почве, он указал, как на главную основу этого стиля, на производственную деятельность людей (техника тканей, строительного дела и т. д.). В геральдическом орнаменте условных символов и знаков (der Wappenstiel) Ригль подчеркнул принцип симметрии. В истории растительного орнамента он различает два диаметрально противоположных принципа: выражением одного из них является растительный орнамент в греческом искусстве, другого — арабески. В византийском и сасанидском искусстве этот исследователь видит переходные формы от одного принципа к другому. Мечеть ибн-Тулуна в Каире, как образец «раннесарацинского» орнамента, является для него исходным пунктом развития «сарацинского»

205 A. Riegl. Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik. 2-e auf. Berlin, 1923

стиля арабесок, к которым он относит искусство всех стран ислама. «Если цель греческих художников, — заключает Ригль,— в сохранении живого узора из усиков и пальметт (Palmetenranken), то у сарацинских художников, наоборот, она проявляется как схематизация, геометризация, абстракция»[206].

Вопросу о происхождении арабесок была посвящена в старом издании «Энциклопедии ислама» (1913—1936) статья Э. Херцфельда «Арабеска»[207]. К категории арабесок он относил растительные и животные формы узора памятников Каира, Кайруана, Алеппо и Конии по преимуществу. К арабескам относил он и мавританский орнамент Испании («мореске»). В более широком смысле Э. Херцфельд трактовал арабеску как «барочно-гротескный стиль». Геометрические узоры в статье об арабесках им вообще не затрагивались.

В своем капитальном труде по архитектурному орнаменту столицы багдадских халифов Самарры[208] Э. Херцфельд писал, что книга А. Ригля «Вопросы стиля» остается в вопросе изучения орнамента основополагающей. «Материал, вновь подтверждающий теорию Ригля, с тех пор (1893) неизмеримо возрос. Мы можем сейчас добавить: нет в искусстве всего мира волнистого узора, который находился бы как-то вне круга культур эллинизма. Повсюду, будь то в Индии, будь то в Китае, волнистый узор всплывает в ту пору, когда благодаря завоеваниям Александра Великого греческое искусство было разнесено по всему известному тогда свету. Волнистый узор является основным элементом эллинистической орнаментики по преимуществу, и опять же, как справедливо указал Ригль, он составляет основу всех арабесок, то есть всей растительной орнаментики в искусстве ислама. То, что в арабеске мы, следовательно, имеем эллинистическое искусство, — вне сомнения. Вопрос лишь в том, в какой именно местности или в каких местностях эллинизма должны мы особенно искать предков арабески». В новом издании «Энциклопедии ислама» (Париж, 1957) статья по этому виду орнамента принадлежит Е. Кюнелю, специалисту по прикладному искусству мусульманского Востока и автору специального труда по арабеске[209]. Ссылаясь на статью Э. Херцфельда в первом издании энциклопедии и «Вопросы стиля» А. Ригля и приведя арабский термин арабески (tawrik), Е. Кюнель излагает всю историю арабески в Египте и Передней Азии на странице убористого текста (приложены две таблицы иллюстраций), не останавливаясь на теории ее построения.

Таким образом, вопрос об арабесках в названных работах крайне сужен. Растительные арабески изучаются главным образом с точки зрения выявления их месторождения, а геометрические арабески и теория их построения вообще опущены.

Основным источником знакомства с переднеазиатскими арабесками остаются доныне старые работы Прис д'Авенна[210], Бургэна[211], Дитто[212] и Кальверта[213] — книги полувековой и более давности. Исключение составляет изданная в 1923 году в Калькутте работа Э. Хенкина[214].

В своем «Начертании геометрических узоров в сарацинском искусстве» Э. Хенкин рассматривает несколько групп узоров: 1. Гексагональные узоры. 2. Октогональные узоры. 3. Геометрические арабески. 4. Декор куполов. Первые две группы соот-

206 Ibid., S. 267

207 E. Herzfeld. Arabeske, Enzyklopaedie des Islam, bd. I, A-P, Leipzig, 1913, SS. 386—389
Его же. Genesis der islamischen Kunst und Mschatta-Problem. Ibid

208 E. Herzfeld. Der Wandschmuk der Bauten von Samarra und seine Ornamentik... S. 34—35

209 E. Kühnel. Arabesque, Encyclopedie de l'Islam. Nouvelle edition, tome I. Livraison 9. Paris, 1957, pp. 576—578
См. также E. Kühnel. Die Arabeske, Wisbaden, 1949

210 Prisse d' Avennes. L'art arabe d'apres les monuments du Kaire, depuis VII—VIII. Vol. 1—3, Paris, 1872

211 J. Bourgoin. Les arts arabes, Paris, 1873

212 Ditto. La decoration arabe. Его же. Precis de l'art arabe, Paris, 1892

213 A. E. Calvert. Moorish remains in Spain. Cardova, Sevilla and Toledo. London

214 E. H. Hankin. The Drawing of Geometric Patterns in Saracenic Art — "Memoirs

ветствуют построениям на сетках равносторонних треугольников и квадратов; последняя — построениям на кривой сфероконической) поверхности куполов.

В работе Э. Хенкина объектом графического анализа являются памятники Каира, Альгамбры, Агры; много безымянных памятников, заимствованных у Прис д'Авенна, Бургана, и ни одного по Средней Азии. Тем не менее, исследование Э. Хенкина представляет для нас большой интерес. Его построения на сетках совпадают с методом среднеазиатских мастеров, принятым и нами в данном исследовании. Совпадает и метод разбивки узора на повторные (раппортные) элементы [215]. Вызывает интерес особо выделенная группа неправильных фигур [216]. Построения Хенкина, с нашей точки зрения, правильны, но, строя узор, Хенкин часто опускает вспомогательные линии, дающие ключ к построению; прием исполнения рисунка никак не поясняется, и решение задачи остается для читателя неполным [217].

Хенкин дает ряд интересных решений семи- и четырнадцатиугольных звездчатых фигур, представляющих наибольшие трудности [218]. В Средней Азии эти фигуры были малоупотребительны и всегда являлись, по-видимому, камнем преткновения даже для наиболее опытных мастеров. Хенкин разгадал секрет компоновки этих фигур на специальной ромбической сетке [219]. Наибольший интерес вызывает предложенный Хенкиным метод наложения растительных арабесок на геометрические; ряд элементов растительного узора оказывается точно вписанным в геометрические. Однако совпадение это связано, на наш взгляд, с общим принципом симметрии центрических фигур и делением их радиуса на сходное число частей. Следовательно, совпадение это верно лишь для частного случая и не дает основания выводить растительные арабески из геометрических.

Наконец, заслуживает внимания и предложенный Хенкиным метод разбивки узора для поверхности куполов, в общем отвечающий методу и среднеазиатских мастеров [220].

В других доступных нам работах зарубежных авторов методы начертания геометрических арабесок всплывают лишь от случая к случаю.

Возникновение стиля геометрических и растительных арабесок прослеживается, например, К. Кресвеллом. В своем исследовании по раннемусульманской архитектуре Кресвелл проследил развитие звездчатых геометризированных композиций в архитектуре Рима, Баальбека, Помпеи, Пальмиры и Большой мечети в Дамаске [221]; трансформацию аканта [222], мотив пальмы, оливы, гирлянд [223], листьев [224], шишки пинии [225] и т. д. — все это в связи с формированием архитектуры омейядов (622—750). Те же аналогии и сравнения лежат в основе его последнего «Краткого отчета», изданного в 1958 году [226], где также даны графические схемы построения узоров некоторых домусульманских и раннемусульманских памятников Передней Азии.

В нашей отечественной литературе вопросы теории построения геометрических арабесок поставлены впервые советскими учеными. Они подошли к этой проблеме с четко определившейся целью изучения своеобразия местных национальных культур

of the Archaeological Survey of India", N 15, Calcutta, 1925. Его же. On Some Discoveries of the Metods of Design Employed in Mohammedan Art, Journal of the Society of Arts, 1905, vol. LIII. К сожалению, нам не удалось познакомиться с работой E. Müller, Gruppentheoretische und strukturanalitische Untersuchungen der maurischen Ornameht aus der Alhambra in Granada, Inaugural-Dissertation, Zurich, 1944 (ссылка у W. Henze. Ornament, Dekor und Zeichen. Dresden, 1958, s. 279)

215 E. H. Hankin. The Drawing of Geometric Patterns... pl. IV, fig. 25; pl. V, fig. 28

216 Ibid., pl. IV, fig. 29

217 Ibid., pl. VI, fig. 30

218 Ibid., pl. VIII, fig. 35, 36

219 Ibid., pl. XI, fig. 41

220 Ibid., pl. XII, fig. 49

221 K. A. Creswell. Early Muslim Architecture. Part. I, Oxford, 1932, fig. 78—88

222 Ibid., pl. 174

223 Ibid., pl. 186

224 Ibid., pl. 187

225 Ibid., pl. 201

226 K. A. Creswell. A Short Account of Early Muslim Architecture, 1958

и выявления их исторической роли в общем развитии культуры народов Востока и Запада.

Мы уже отмечали, что первая печатная работа о гирихах принадлежит Н. Б. Бакланову[227]. Автор рассматривает два вопроса: происхождение геометрических орнаментов и методы их построения.

[227] Н. Б. Бакланов. Гирих.— СА, т. IX, 1947

Заслуга автора в постановке этих вопросов несомненна; следует, однако, указать и на недостатки в их разрешении. Ход рассуждений автора таков: так как сырец и кирпич не позволяют давать сильные рельефы, то в Средней Азии и на Переднем Востоке преобладает гладь стены. Но, «чтобы не казаться скучной, стена не могла оставаться без какой-либо обработки». Привычка видеть ковры на стенах якобы «помогла перенести текстильные мотивы на глиняные или кирпичные стены монументальных сооружений». То, что было невозможно для европейцев, «для искусства Средней Азии, возникшего в значительной степени среди кочевников, оказалось возможным»[228]. В ганче выполнима любая линия, а «кривая линия из кирпича невыполнима». Поэтому с появлением техники жженого кирпича возник и гирих. «Естественно, — продолжает автор, — что, перенося ковровые узоры с текстиля на кирпичные стены, мастер не мог быть вполне удовлетворен только одними линиями узора. Для его выразительности не хватало цветной гаммы ковра или вышивки». Так возник, по мысли Н. Б. Бакланова, полихромный орнамент изразцов и майолик. Однако архитектурный декор Средней Азии на определенных этапах своего развития знал и сильные рельефы; свои мотивы он черпал не только из текстиля. Геометрический орнамент начал слагаться еще до того, как техника жженого кирпича широко вошла в монументальное строительство; орнаментальное искусство Средней Азии существовало и до появления кочевников, оказывая затем на них свое влияние, и т. д. Очевидно, что освещение генезиса гириха Н. Б. Бакланову не удалось.

[228] Там же, с. [illegible]—102

Более интересна и ценна его попытка изложить методы построения некоторых гирихов. Здесь он делает ряд правильных наблюдений относительно сеток (квадратов, прямоугольников, параллелограммов, ромбов и равносторонних треугольников), на которых методом раппорта строятся фигуры и составляющие их элементы.

В работе Г. И. Гаганова «Геометрический орнамент Средней Азии» умело выполнены образцы гирихов и правильно найдены их слагаемые — отдельные элементы. Свою задачу Г. И. Гаганов определил совершенно точно: «Изучение геометрического орнамента с целью его свободного воспроизведения... для сохранения и передачи известных им (мастерам) мотивов[229]. Г. И. Гаганов сознавал неполноту поставленной им задачи, так как пользование готовыми элементами сводит дело к подражанию или, в лучшем случае, к новым вариантам уже известных мастерам мотивов. Источник их остается таинственным порождением фантазии художника. Сознавал он и некоторую узость использованного материала, так как авторы части альбомов-чертежей (дафтери гирех), которыми он пользовался, действительно «утеряли многие методы построения и часто, не зная основного принципа, взамен старых приемов пытаются сочинять

[229] Г. И. Гаганов. Геометрический орнамент Средней Азии.— «Архитектурное наследие», вып. 11, М., 1958, с. 181

новые, которые либо страдают неточностью, или же, наконец, представляют собой частные случаи построения»[230].

Удачно и интересно начатая Г. И. Гагановым работа над архитектурным орнаментом Средней Азии, как уже отмечалось, не была завершена. Вопросы композиции, формы, материала и техники исполнения, вопросы эстетического качества геометрического орнамента остались незатронутыми. Процесс развития приемов построения гирихов исторически уже не был прослежен.

Некоторые вопросы построения гирихов были рассмотрены нами в книге «Панджара»[231]. Работа над решетками позволила нам проследить способы воспроизведения готовых рисунков и путем анализа первичных фигур приоткрыть завесу над тайной их зарождения.

Ниже мы излагаем теорию гирихов более полно. Объектом анализа будут образцы классического периода расцвета гирихов — памятники XI—XII веков. Процесс их дальнейшего развития будет прослежен в других главах этой книги, посвященных орнаменту XIV—XVIII и XIX—XX веков.

Гирих (правильнее гирех) — слово арабское и означает «узел». Каждый гирих — это узел в буквальном и переносном смысле. Строится гирих на сетках, образующих «узлы». Чтобы решить гирих, нужно, образно говоря, «развязать» узел, найти конец нити. Буквально же все сводится к нахождению основной фигуры и ее точного места на сетке.

Геометрический орнамент архитектурных памятников Узбекистана покоится, в основном, на геометрии круга, то есть решается с помощью циркуля и линейки. В основе его лежат фигуры, начертание которых вытекает из правильного деления круга на известное число частей и из построения на этой основе сеток и осей, имеющих значение систем координат.

Математика в ее отношении к искусству безжалостно строга. Она, по выражению автора «Кабус-намэ» (XI в.), — «свирепая наука». Математика сковывала художника строгим режимом соразмерных фигур и сеток.

Геометрический узор всегда относительно «правилен», потому что в основе его построений всегда лежит та или иная закономерность. Правильность геометрического узора заключается в возможности разделить его без остатка на «равные» части относительно некоторого геометрического признака. Эти «равные» части могут быть совместимы или обладать отраженным равенством (зеркальностью). Этим и определяется связь геометрического орнамента с математикой. Однако в орнаменте речь идет об оптическом эффекте равенства, а не о математической его точности (даже в природных объектах — кристаллах, растениях — она несовершенна).

В среднеазиатских гирихах мы постоянно наблюдаем известный отход от чисто математической правильности фигур, открывающий простор мысли и фантазии художника. Но было бы странно видеть художественные качества орнамента только в случаях нарушения правил строгой геометрии. Нет, художественные качества гирихов не стоят в противоречии с закономерностями их чисто математического (или, точнее, геометрического) построения.

230 Г. И. Гаганов. Геометрический орнамент Средней Азии.— «Архитектурное наследие», вып. II. М., 1958, с. 181—182

231 Л. И. Ремпель. Панджара. — В кн.: «Народное декоративное искусство Узбекистана». Ташкент, 1957, с. 34 и сл.

Содержание гирихов отвлеченно, поскольку всякая математическая закономерность отвлеченна. И все же геометрический орнамент не мертв. Он черпает свое содержание из жизни, заимствует у нее часть ее составных форм, и только потому он вообще принадлежит искусству.

В данном случае мы лишь перефразируем мысль, удачно выраженную Ф. Энгельсом в отношении математики: «Как и во всех областях мышления, отвлеченные от действительного мира законы на известной ступени развития отрываются от действительного мира, противопоставляются ему как нечто самостоятельное, как явившиеся извне законы, по которым должен направляться мир. Так было с обществом и государством; так, а не иначе, применяется впоследствии чистая математика к миру, хотя она и заимствована из этого мира и представляет только часть его составных форм, и, собственно, только поэтому она вообще применима к нему» [232].

[232] К. Маркс и Ф. Энгельс. Собрание сочинений, т. XIV. М.—Л., 1931, с. 39

Зодчие и мастера-строители могли зачастую и не знать математического выражения фигур и присущих им пропорций, но они безусловно знали основы прикладной начертательной геометрии. Они знали, прежде всего, построение квадрата, многоугольника, прямоугольника на основе правильного деления круга.

Автор «Ключа арифметики» и «Трактата об окружности» Джемшид Гиясэд-Дин ал-Каши (XV в.), сподвижник Улугбека и один из руководителей его обсерватории в Самарканде, предпослал своему труду некоторые общие положения об элементах геометрии, разработанные им самим и его предшественниками — великими математиками и геометрами X—XIII веков.

Данные им определения точки, линии, поверхности, прямой линии, плоского угла не расходятся с принятыми и сейчас положениями элементарной геометрии. Но его определения геометрических фигур заключают в себе и нечто своеобразное, имеющее отношение к практике строительного дела, и построения гирихов в частности.

Начав с треугольника как основной фигуры измерения площадей и дав определение сторон, высоты, основания и центра треугольника (равностороннего, равнобедренного, прямоугольного, тупоугольного и остроугольного), ал-Каши обращается к четырехугольнику — фигуре, исследованной ранее Насир эд-Дином (XIII в.) в специальном трактате.

«Четырехугольник — это такая поверхность, которая ограничена четырьмя прямыми линиями. Сюда входят (поверхности) с равными сторонами и с разными, а также с равными углами и с разными, так что имеется четыре вида.

Первый: с равными сторонами и углами, (такие четырехугольники) называются квадратами.

Второй: с равными углами и разными сторонами, (такие четырехугольники) называются прямоугольниками. У этих двух родов общее то, что их диагонали, т. е. линии, соединяющие противоположные углы, равны.

Третий: с равными сторонами и разными углами, (такие четырехугольники) называются ромбами. У этого с первым общее то, что диагонали пересекаются под прямым углом, у всех трех общее — параллельность (противоположных) сторон.

Четвертый: с разными сторонами и углами. У этого вида либо каждые две противоположные стороны параллельны и равны, а остальные не равны, (такие четырехугольники) называются ромбоидами, у них общее с первыми тремя — параллельность (противоположных) сторон.

Либо (у этого вида) две стороны параллельны, а остальные непараллельны, (такие четырехугольники) называются трапециями; их три вида:

Первый: однокрылые — у которых одна из двух непараллельных сторон перпендикулярна к параллельным.

Второй: равнокрылые, у которых две непараллельные стороны равны.

Третий: разнокрылые — у которых непараллельные стороны не равны и ни одна из них не перпендикулярна к параллельным сторонам. Это различие может быть также по направлению.

Либо (у этого вида) две смежные стороны равны и также две другие, и две первые (стороны) противоположны двум другим, а пересечение диагоналей находится внутри, это называется двуруким; у этого (четырехугольника) два противоположных угла необходимо равны: если это прямые углы, зодчие называют это «миндалем», если это тупые углы, столяры называют это «ячменным зерном», если это острые углы, мы будем называть это «чашей»; во всех трех случаях диагонали пересекаются под прямым углом, так же, как у квадрата и ромба; дополнение двурукого до ромба называется двуногим.

То, что не является этими фигурами, называется косым. Один из углов этого может быть прямым, это называется косым с прямым углом; если же не так, это будет (косой) без прямого угла.

Вот их изображение: (схема 18).

Многоугольник — это такая поверхность, которая ограничена более чем четырьмя прямыми линиями, как, например, пятиугольник, шестиугольник, семиугольник, восьмиугольник и т. д. Они бывают с равными сторонами и углами или с разными, или одни из них равны, а другие разные. В первых можно начертать круг, касающийся всех их сторон, это возможно и в некоторых из вторых»[233].

В этом изложении средневекового математика интересно отнесение к основным фигурам таких четырехугольников, как «двурукий», «двуногий», «ячменное зерно», «чаша» и «миндаль». Уже ссылка ал-Каши на «зодчих» и «столяров» указывает на частое применение этих фигур в строительном деле.

Ал-Каши специально исследует способы определения площади треугольника, пяти-, шести-, семи-, восьми-, девяти-, десяти-, двенадцати-, пятнадцати- и шестнадцатиугольников, исходя из того положения, что «их измерение, общее для всех, таково: мы разделяем их на треугольники, измеряем их, складываем их все»[234].

Этот метод исчисления площади геометрических фигур, важный в производстве облицовочных работ, остается верен старому, высказанному в «Кабус-намэ» (XI в.) правилу выражать площадь любых фигур разбивкой их на треугольники[235].

Рассмотрев площадь круга в ее кратном отношении к «квад-

233 Джемшид Гияс-эд-Дин ал-Каши. Ключ арифметики. Трактат об окружности. Комментарии А. П. Юшкевича и Б. А. Розенфельда. М., 1956, с. 101—103 и 111—113

234 Там же. стр. 116. Современное исчисление площади звездчатых многоугольников дано у М. Гика (Эстетика пропорций в природе и искусстве. М., 1936, табл. 1)

235 Кабус-намэ. М., 1953, с. 152

рату диаметра», ал-Каши выделяет особо измерение фигур барабанообразной, ступенчатой, зубчатой формы (шестиконечная звезда), многоугольника с округлыми сторонами (фестонами) и площади, ограниченной кругообразной линией[236],— нетрудно заметить, что и эти фигуры взяты из практики архитектурно-облицовочных работ, где, как мы дальше покажем, они применяются постоянно[237].

236 Ал-Каши, ук. соч., с. 139

237 «Миндаль», «ячменное зерно», «двуногий» и др. фигуры исследованы в главе «Об измерении зданий и построек» как элементы поверхности сталактитов (Ал-Каши, ук. соч., с. 174—179)

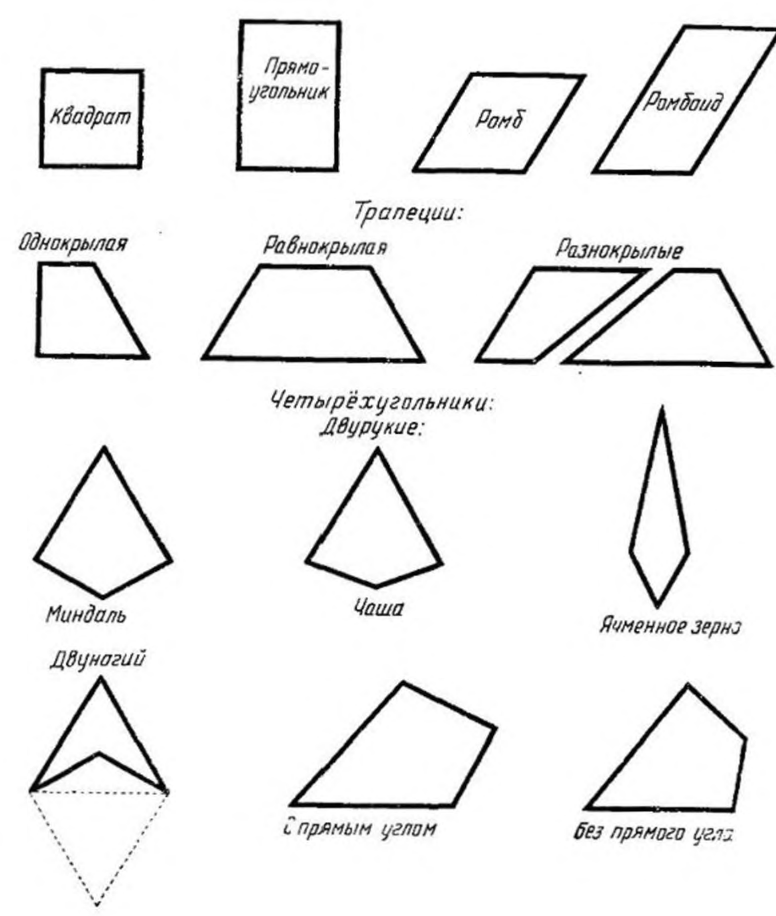


Схема 18

Геометрические фигуры рассматриваются в их отношении к окружности, лежащей в основе построения всех правильных и производных от них фигур.

Построение правильных фигур прямоугольников и многоугольников, в том числе выпуклых и звездчатых, вытекает из правильного деления окружности на 3, 4, 5, 6, 8 и 10 частей. Точно построенными могут быть многоугольники со следующим числом углов: 3, 4, 5, 6, 8, 10, 12, 15, 16, 17, 20, 24 и т. д., не существует точного построения многоугольников с числом углов: 7, 9, 11, 13, 14, 19, 21, 22, 23 и т. д. В частности, малоупотре-

бителен был поэтому семиугольник, хотя ему придавалось в древности магическое значение. Еще Бируни (973—1048) отмечал, что элементарно-геометрический способ получения сторон семи- и девятиугольника неизвестен[238]. Основные и наиболее употребительные фигуры выводятся из деления окружности на 6, 8 и 10 частей. Из них уже проистекают подразделения на 12, 16, 20, 24 части и т. д.

Метод деления круга на 6 частей составлял основу геометрии круга, поскольку он выражает соотношение радиуса и круга простым числом. Путем шестикратного отложения радиуса получаем на круге шесть точек, из которых находим равносторонний треугольник и шестиугольник (рис. АО 78—3, 4).

Деление круга на четыре части достигается построением перпендикуляра к диаметру круга из его центра. Восьмиугольник может быть получен из квадрата так же, как и шестиугольник из правильного треугольника (рис. АО 78—2). Для деления круга на пять частей существует ряд способов (Птоломея, Евклида, Гиппократа и другие). Они имеют своей предпосылкой построение равнобедренного треугольника, вписанного в квадрат (рис. АО 78—5). Из деления круга на пять частей вытекает построение десятиугольников (рис. АО 71—6).

Из деления круга на правильные части вытекает построение двух видов многоугольников — выпуклых и звездчатых. Выпуклые многоугольники получаются последовательным соединением смежных точек, лежащих на окружности; звездчатые — соединением их через одну, две или три. Указанным способом могут быть получены следующие звездчатые многоугольники: пятиугольник одного вида, шестиугольник одного вида, восьмиугольник двух видов и десятиугольник трех видов.

Пятиугольник (пентограмма) образуется соединением пяти точек круга через одну. Шестиконечный звездчатый многоугольник (гексограмма) образуется путем соединения шести точек круга через одну (рис. АО 78—4). Восьмиугольные звездчатые многоугольники образуются соединением точек круга, деленного на восемь частей, через одну или две точки (рис. АО 78—2). При этом соединение точек через одну дает нам, собственно, наложение двух квадратов, из которых оси одного лежат на диагоналях другого. Подобным же образом и шестиконечный звездчатый многоугольник (гексограмму) можно рассматривать как наложение двух равносторонних треугольников, расположенных вверх и вниз основанием. Другая форма звездчатого восьмиугольника (через две точки) имела для геометрического орнамента средневекового Востока исключительное значение, как это будет ясно из дальнейшего нашего изложения.

Девятиугольник (номограмма) образуется соединением девяти точек круга в двух вариантах — через одну или через две точки круга (рис. АО 78—7). Построения на круге делением на десять частей дают звездчатый десятиугольник (декаграмму), если точки на круге соединяются через две, или уже знакомую нам пятиконечную звезду (пентограмму), если точки на круге, деленном на десять частей, соединяются через три (рис. АО 78—6).

Полное заполнение плоскости одним видом фигур возможно из равносторонних треугольников, квадратов и шестиугольни-

238 *Приближенное* построение семиугольника (по Дюреру) и девятиугольника (по Е. С. Федорову) см. С. И. Зетель. Геометрия линейки и геометрия циркуля. М., 1957, с. 158

ков. Но так как шестиугольник состоит из шести правильных треугольников, то можно сказать, что полное заполнение плоскости возможно с помощью равносторонних треугольников и четырехугольников (квадратов).

Квадраты и правильные треугольники лежат в основе сеток, на которых можно строить комбинации из квадратов, правильных треугольников и производных от них фигур, заполняющих в сумме всю плоскость.

Наблюдения над фигурными кладками и кирпичными мозаиками X—XIII веков показывают, что в основе их рисунка лежат общепринятые сетки квадратов и треугольников. Чтобы получить квадратную сетку, стороны квадрата делят на равные части и соединяют их линиями, равно отстоящими друг от друга по вертикали и горизонтали.

Чтобы получить сетку треугольников, строят равносторонний треугольник; стороны его делят на равные части и соединяют их линиями одинаково наклонными и равно отстоящими от сторон треугольника.

На основе сетки правильных треугольников может быть построена сетка шестиугольников. Каждый шестиугольник может быть разбит на три правильных ромба, но сетка из таких правильных ромбов самостоятельного значения не имеет и также сводится к сетке правильных треугольников.

Квадраты и треугольники, имеющие равные стороны, могут в известном сочетании между собой заполнить плоскость при условии тождественного сочетания вершин.

Случаи заполнения плоскости несколькими элементарными фигурами, имеющими равные стороны, рассмотрены более подробно М. Гика[239]. Он отмечает квадраты и треугольники (два сочетания), шестиугольники и треугольники (два сочетания), двенадцатиугольники и треугольники, восьмиугольники и квадраты, шестиугольники и квадраты. Кроме того, возможны случаи заполнения плоскости элементарными фигурами, имеющими разные стороны, но вершины которых находятся в нетождественных сочетаниях. Таковы полуправильные решения задачи заполнения плоскости смежными многоугольниками[240].

239 М. Гика. Эстетика в природе и искусстве. М., 1936, табл. 17, рис. 1 и 2. Табл. 18, рис. 1 и 33; табл. 19, рис. 1; табл. 19, рис. 2; табл. 20

240 Там же, табл. 21

Из возможных сочетаний нескольких видов правильных многоугольников (стороны которых равны) для орнамента Средней Азии наиболее характерны: шестиугольники и треугольники (рис. АО 79—2, 3), восьмиугольники и квадраты (рис. АО 79—4); квадраты и треугольники (рис. АО 79—5); шестиугольники, квадраты и треугольники (рис. АО 79—6); двенадцатиугольники, шестиугольники и квадраты (рис. АО 79—7). Если заполняющие плоскости фигуры располагаются параллельно друг другу и представляют собой многоугольники, их называют параллелогонами. В архитектуре Средней Азии для заполнения плоскости употреблялись следующие параллелогоны: три параллелограмма (квадрат, прямоугольник, ромб) и два шестиугольника (правильный шестиугольник и шестиугольник, вытянутый по биссектрисе противоположных углов).

Заполнение плоскости ромбами особенно популярно. Изредка употреблялся шестиугольник, вытянутый по медиане противоположных сторон (рис. АО 80). Почти не употреблялись косой параллелограмм и косой шестиугольник.

Во всех этих случаях ни пятиугольники, ни семи-, ни девяти-, ни десятиугольники не фигурируют. Заполнить плоскость пятиугольниками или десятиугольниками невозможно, хотя во всех прочих отношениях эти фигуры исключительно важны для комбинации геометрических орнаментов.

Построение из четырех точек окружности, образующее квадрат, является исходным для прямоугольника $1:\sqrt{2}$; его длинная сторона равна диагонали квадрата (схема 19-а). Построение через восемь точек окружности (соединением противолежащих хорд) дает прямоугольник с соотношением сторон $1:1+\sqrt{2}$(б).

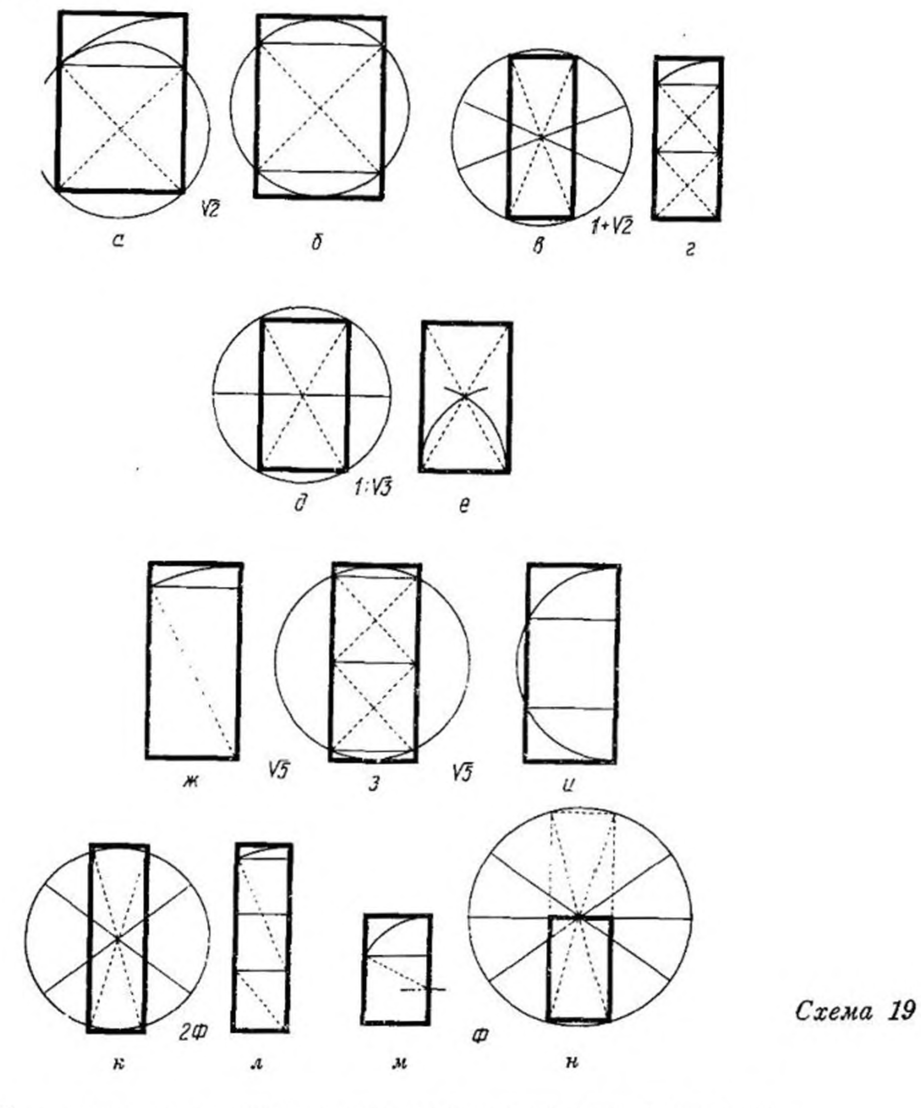


Схема 19

Построение через шесть точек окружности дает прямоугольник $1:\sqrt{3}$(д). Построение через десять точек окружности дает еще два типа прямоугольников: один с отношением сторон

$1 : \sqrt{5}$ (ж—и), другой с отношением сторон «золотого сечения» обозначаемого символом Ф [241] (к—н).

Достоинство этих прямоугольников в том, что они могут быть построены мастером безо всяких приборов и исчислений применением одной только линейки (или циркуля) и бечевки.

Методом засечек строим на заданной прямой квадрат (схема 20). Затем по одной его стороне откладываем диагональ квадрата; получаем прямоугольник $\sqrt{2}$; откладываем диагональ этого прямоугольника — получаем прямоугольник $\sqrt{3}$; откладываем диагональ прямоугольника $\sqrt{3}$ и получаем прямоугольник $\sqrt{4}$ (то есть два квадрата); откладываем диагональ прямоугольника $\sqrt{4}$ и получаем прямоугольник $\sqrt{5}$.

241 «Золотым сечением» называют такое соотношение двух неравных отрезков, при котором меньший отрезок относится к большему, как больший к целому. «Золотое сечение» как вид «гармонических» пропорций играло важную роль в классической архитектуре; отмечается и в творениях природы

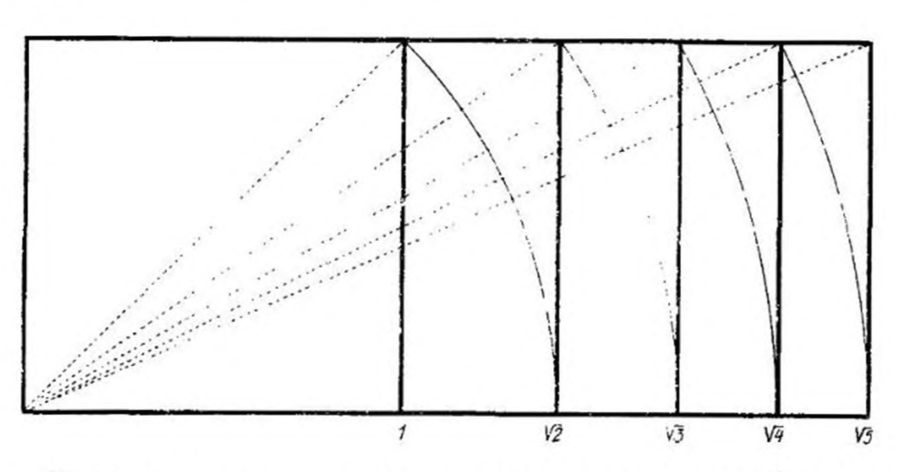


Схема 20

Возможны и другие решения: к стороне квадрата прибавляется его диагональ. Полученный таким образом прямоугольник практически отвечает построению прямоугольника восьмидольного деления окружности, соотношение его сторон то же $1 : 1+\sqrt{2}$ (схема 19-б).

Геометрические орнаменты образуются путем прямого или зеркального повторения определенных фигур, а также отдельно взятых элементов. Линии примыкания их друг к другу определяются сеткой.

Деление сеток с помощью осей, имеющих форму и значение систем координат, позволяет разбить узор на повторяющиеся прямоугольники (или контуры).

Сетка квадратов дает контуры, выраженные в простых кратных числах 1 : 2, 2 : 3 и т. д. Другие сетки, полученные путем деления круга на 3, 6, 9 или 5 и 10 частей, образуют контуры прямоугольников с несоизмеримыми сторонами. Им свойственны иррациональные отношения ($1 : \sqrt{3}$; $1 : \sqrt{5}$ и др.), почему они и называются динамическими. К числу их относится и прямоугольник $1 : \sqrt{2}$.

Таким образом, отдельные фигуры геометрического орнамента XI—XII веков находятся между собой в соотношениях квадратов либо динамических прямоугольников. Всем динамическим прямоугольникам присущи некоторые практически важ-

ные свойства. Прямоугольник 3 строится способом начертания равносторонних треугольников (установив циркуль или прикрепив бечеву, описываем из точек на прямой, радиусом, равным заданной ширине прямоугольника, две дуги и в точке их пересечения находим вершину равностороннего треугольника; продолжив его стороны на ту же длину сторон, получаем искомый прямоугольник) (схема 19-е). Отношение сторон этого прямоугольника отвечает отношению половины основания к высоте равностороннего треугольника или $1:\sqrt{3}$.

Этот прямоугольник практически отвечает построению из шестидольного деления окружности (соединением противолежащих хорд) (схема 19-д). Прямоугольник $\sqrt{5}$ получается отложением диагонали прямоугольника, состоящего из двух квадратов (схема 19-ж). Тот же результат получим, описав вокруг них окружность (схема 19—з). Имеется и третий способ получения прямоугольника $\sqrt{5}$. Сторону квадрата делят пополам и из найденной таким путем точки описывают половину окружности (схема 19-и).

Прямоугольник Ф тесно связан с прямоугольником $\sqrt{5}$. $\left(\Phi=\sqrt{\frac{5+1}{2}}\right)$ Построение прямоугольника из десяти точек окружности даст нам прямоугольник 2Ф (схема 19-к). Тот же результат дает прямоугольник, длинную сторону которого составляет сторона квадрата+диагональ прямоугольника из двух квадратов (схема 19-л).

Более удобно получение прямоугольника Ф непосредственно из квадрата. Строится он почти так же, как и прямоугольник $\sqrt{5}$ (одну из сторон квадрата делят пополам и из найденной таким путем точки описывают отрезок дуги АВ) (схема 19-м).

В практике решения гирихов часто встречается прямоугольник, образованный делением окружности на десять частей (схема 19-н). Пропорции его отвечают отношениям равнобедренного треугольника, углы оснований которого (72°) в два раза больше угла вершины (36°). Треугольник этот гармонический; его основание (хорда окружности) является малым отрезком золотого сечения, в то время как сторона (радиус окружности) — большим его отрезком [242].

Среди названных прямоугольников особенное значение имел на Востоке прямоугольник, построенный путем деления круга на шесть частей. Особенность прямоугольника состоит в том, что отношение его ширины и высоты $(1:\sqrt{3})$ совпадает еще с отношением половины основания равностороннего треугольника к его высоте (приближенно 7 : 12). Наряду с ним был широко распространен прямоугольник с отношением сторон 3 : 4. Он соответствует отношениям сторон «египетского треугольника», единственного прямоугольного треугольника, стороны которого образуют арифметический ряд (3 : 4 : 5).

Встречаются и другие сложносоставные прямоугольники, но они являются производными от названных выше и будут рассмотрены дальше в требуемых случаях.

Бесконечное разнообразие композиций и приемов построений предполагает наличие известной системы. Трудность выявления этой системы заключается в том, что геометрический орнамент

242 Геометрическое решение задачи деления отрезка в пропорции «золотого сечения» (в среднем и крайнем отношении) было разработано еще в древности и не переставало интересовать средневековых математиков Востока. Так, критически рассмотрев положения «Алмагеста» Птолемея и «Начал» Евклида, связанные с построением правильного десятиугольника, Ал-Каши (ум. в 1429 или 1431 г.) посвятил специальный раздел доказательству ошибок в этом вопросе Абул Вафа (940—998) и Бируни (973—1048). Ал-Каши, ук. соч., стр. 302—308

Узбекистана возник и развивался исторически. Та система его, какую мы застаем в период наивысшего его расцвета в Средней Азии (XI—XII вв.), заключает в себе решение ряда связанных между собой задач: организацию мотивов на плоскости (система сеток), построение отдельных фигур, лежащих в основе орнамента, композицию из фигур на сетке и практику их построения.

Однако построение гириха дает только линейную схему геометрического орнамента. Затем следует выполнение его в натуре, когда па первое место выдвигается уже не математическая закономерность, а эстетический момент, использование возможностей материала, техники резьбы или росписи, индивидуальный стиль, манера работы мастера, его искусство.

Обе стороны дела — построение орнамента в линейной схеме и художественность выполнения — связаны между собой. Но прежде чем касаться художественной стороны дела, необходимо проанализировать сам метод построения геометрических орнаментов в линейной схеме.

Г. И. Гаганов привел все многообразие геометрического орнамента к двум системам развертки элементов: прямоугольной и полярной (лучевой). К частным случаям отнесены раппорты орнаментов на кривых поверхностях — трапециедальные на конических минаретах и треугольные на кривых (купола) [243]. Это положение не вполне точно, ибо, как будет дальше указано, треугольные раппорты приложимы только к конической поверхности и неприложимы к сферо-конической. В другом месте Г. И. Гаганов сам правильно отметил, что «длинные стороны такого треугольника в натуре будут иметь вид кривых» [244].

243 Г. И. Гаганов. Геометрический орнамент... с. 184

244 Там же, с. 208

Сетки равносторонних треугольников также нельзя отнести ни к прямоугольной, ни к лучевой системе.

Мы придерживаемся иной классификации гирихов.

Первая группа. Построение на сетке квадратов.

Вторая группа. Построение на лучевых сетках в границах квадрата.

Третья группа. Построение на сетке равносторонних треугольников в границах прямоугольников $1:\sqrt{3}$.

Четвертая группа. Построения на пятилучевой сетке в границах прямоугольников $1:\sqrt{5}$ и Ф.

Пятая группа. Построение на кривых поверхностях сводов и куполов.

Первая группа — рисунки, построенные на сетке квадратов. Сюда относятся все виды геометрических орнаментов, линии которых лежат на осях симметрии квадратов. Размеры квадратов сетки составляют модуль, по отношению к которому все части орнамента этой группы могут быть выражены в простых числах. Таким естественным модулем в архитектуре является кирпич.

Кладка из жженого кирпича, если она ведется без швов, насухо (как это имеет место в кирпичной мозаике XI—XIII вв.), образует геометрический орнамент, все отношения которого вытекают из размеров кирпича.

Еще ал-Каши указывал, что наряду с такими мерами длины, как локоть (зира), сажень (касаба), стежок (ашалл), фут (ка-

дам, дословно — «ступня»), дюйм (исбъа, дословно — «палец»), специальной мерой архитектуры является кирпич: «здания, колонны и своды в постройках, — писал он, — измеряются с помощью сырого и обожженного кирпича»[245].

На протяжении XI—XII веков мелкий саманидский кирпич (20—23 см в стороне) постепенно уступает место более крупному (в минарете Калян и мечети Намазгах до 27—27,5 см в стороне; во дворце правителей Термеза — до 28—28,5 см). Вместе с тем потребность в специальном кирпиче для мозаичного мощения полов[246], плоских и рельефно-граненых выкладок (например, «сельджукских цепей») вызвала необходимость в мелких плитках и кирпичиках. Заполняющие плоскость параллелогоны (см. выше стр. 156) стали распиливать на равные части из плитного кирпича по представленным на рис. АО 83 вариантам.

Какого-либо четкого стандарта в размере кирпича в эту эпоху не было[247], и поэтому важное значение имело отношение толщины плитки к ее стороне.

Для фигурных кладок употреблялся кирпич, состоящий из любого числа квадратов в одном ряду. Минарет в Джар-Кургане (начало XII в.) выложен «в елку» (облицовка гофр) из кирпича в четыре квадрата. В софите мечети Магоки Аттари в Бухаре (XII в.) для фигурной кладки на южном фасаде использованы кирпичи двух типов — трех и шести квадратов. В фигурной кладке минарета 1127 года в Бухаре использованы кирпичи в два, три и пять квадратов (АО 84-3).

Во всех этих случаях употребляются дополнительные вставки из одного квадрата.

Развитие фигурной кирпичной кладки в X—XIII веках привело к тому, что первоначальное назначение кладки (перевязка швов) уступило место другому ее назначению — фигурная кладка превратилась в род кирпичной мозаики, которая наносилась на стену здания главным образом с целью ее украшения. Сохраняя в основе рисунка квадратную сетку, зодчие Бухары, Самарканда и других городов стали вводить, как мы уже наблюдали, вместо отдельных квадратных или прямоугольных кирпичей специальные фигурные вставки из резных и шлифованных брусков. Например, вместо квадрата вводился «бантик», составленный из двух равносторонних треугольников, но так как сумма высот этих треугольников меньше двух квадратов, то между ними вставлялся плоский кирпичик. Таковы были «бантики» мечети Магоки-Аттари в Бухаре (рис. АО 84—4). В ряде случаев такие «бантики» стали вырезать целиком из бруска размером в два квадрата. Некоторые вставки принимали форму звездочки или розетки (если они замещали квадрат), или же получали форму более или менее замысловатой фигуры, пропорции которой соответствовали количеству квадратов замещаемого кирпича.

Пропорции фигурных кирпичей не соответствуют числу замещаемых квадратов в том случае, когда кладка ведется не насухо, а на растворе, со швом, тогда с осями квадратной сетки совмещаются оси швов. Следовательно, размеры кирпича являются модулем лишь при условии сухой кладки, а при кладке со швами модулем является расстояние между осями швов.

245 Ал-Каши, ук. соч., с. 101

246 Кирпичные паркетные полы с фигурной выстилкой отмечены для XI—XII вв. во многих пунктах производства археологических работ (комната в Термезе, мечеть в Варахше, дворцовый комплекс в Хульбуке (Хишт-тепе Кулябской области) и др.

247 В. А. Нильсен. Монументальная архитектура... стр. 99—100. См. также: Б. Н. Засыпкин. Кирпич в архитектурных сооружениях Средней Азии домонгольского периода (IX—XII вв.).— «Строительная промышленность», 1928, № 4. Л. Н. Воронин. Кирпичная фактура стены. Труды Среднеазиатского индустриального института, вып. IV. Элементы архитектуры Узбекистана. Ташкент, 1939. В. Д. Жуков. Кирпич из развалин старого Мерва.— Труды УзФАН, серия I, вып. 2, Ташкент, 1941

Существует много видов фигурного кирпича, употребляемых в качестве вставок. Чаще всего они находят себе применение в кладке из спаренных кирпичей, однако не менее велико их применение и в качестве элементов членения поверхности стен — каем, бордюров, рам и т. д. В каждой архитектурной провинции (Бухара, Самарканд, Термез) существовали свои, часто не повторяющиеся, виды фигурных брусков. Некоторые из них имеют весьма оригинальные формы, напоминая тамги и другие знаки, распространенные в народном узоре. Иногда это схематизированные полупальметты, часто более отвлеченные геометризированные фигуры элементарного начертания. Чем проще, лаконичнее мотив резьбы, тем ограниченнее его сочетание с фактурой кирпичной кладки и выразительнее ее общий эффект.

В архитектуре XI—XII веков создано огромное разнообразие мотивов кирпичной орнаментации, построенной на сетке квадратов. Простейшие типы геометрических орнаментов на сетке квадратов рассмотрены нами в уже упоминавшейся книге «Панджара»[248]. Напомню, что рисунок на сетке квадратов для решеток панджара и для кирпичной мозаики один и тот же. Это рисунок из пересекающихся квадратов, лежащих в углах и в центре построения, а также комбинации из вертикальных и горизонтальных брусков, образующих фигуры вытянутых ромбов, с крестообразной фигурой посредине, мотивы кладки «в елку», образованные чередованием брусков ступеньками.

248 Л. И. Ремпель. Панджара.., рис. 35—55

Мы уже упоминали основные мотивы рисунка фигурных кладок: «хишти-бофт» (рис. АО 85-1), «моокля» (рис. АО 85-2) и «мауджх».

На основе квадратной или шахматной сетки строятся также каймы и бордюры типа меандра, розетки из петлевидных сердечек, цепочки из квадратов, прямоугольников и крестов, вытеснившие древние перлы и овы.

Варианты рисунков на квадратной сетке встречаются и в резьбе по ганчу; здесь они получают особую обработку.

На квадратной сетке возможна линейная схематизация любых фигур. Но бессистемная схематизация рисунка не согласуется с характерным для архитектурного орнамента X—XIII веков стремлением к математической закономерности в композициях.

Поэтому такие мотивы криволинейного орнамента, как волнистые линии, завитки растений, медальоны, хотя и поддаются геометризации, необходимой особенно в кирпичной кладке, не имели тогда широкого распространения. Исключение составлял геометризированный буквенный орнамент.

В первые века ислама широко применялся почерк «куфи». Благодаря прямолинейности очертаний куфических букв надписи легко воспроизводились в кирпичной кладке. В XI веке появился «цветущий куфи» — вид буквенного орнамента в соединении с растительными и цветочными формами. Частое употребление молитвенных формул (например, «алмульк» — власть) привело к тому, что из лигатуры (сочетания) букв и их упрощения составились трудночитаемые знаки. Они повторялись как элемент украшения и ввиду нередкой неграмотности мастеров со временем обессмысливались.

Широкие узорные пояса облицовок минарета 1127—1129 годов в Бухаре, минарета 1197 года в Вабкенте, главной михрабной ниши в мечети Намазгах 1119—1120 годов в Бухаре и др. заполнены целиком кирпичной мозаикой крупного рельефного буквенного рисунка, построенного на квадратной сетке. Часто сетка бывает повернута по диагонали. На такой косоугольной сетке куфическая надпись становится, благодаря необычности положения, еще более схожей с отвлеченным геометрическим орнаментом (илл. 69).

Перейдем к рассмотрению простейших приемов построения гирихов на квадратной сетке.

Панно № 1 во дворце правителей Термеза, XII в., резной ганч (рис. АО 87-1, 2). Узор состоит из вытянутых по биссектрисе противоположных углов шестиугольников и квадратов; строится по осям квадратной сетки и ее диагоналям. Толщина линий на диагоналях сдвоена, и узор, типичный для кирпичной решетки, превращен в мотив ременного плетенья, более близкий технике резьбы по ганчу.

Особняком стоят в группе построений на квадратной сетке фигуры, не лежащие на ее осях, но вытекающие из применения сетки как системы координат.

Крест или квадрат на наклонной оси при зеркальном его повторении создает весьма динамичный рисунок. Наклон осей фигуры достигается простым использованием сетки квадратов.

Панно № 2 (рис. АО 87-3) во дворце правителей Термеза, XII в., резной ганч. Рисунок состоит из наклонно расположенных друг к другу квадратов. Эффект «колыхания» геометрических фигур на невидимой волне достигается наклоном осей.

Гирих строится на сетке так, что сторона каждой фигуры отвечает диагонали трех квадратов сетки. В промежутках между квадратами рисунка образуются сильно вытянутые ромбы. В разделке участвуют парные S-образные стебли и сердцевидные пальметты. Рисунок прост, и построение его вполне ясно из чертежа.

Панно № 3 (рис. АО 87-2, 3) во дворце правителей Термеза, XII в., резной ганч. Рисунок имеет вид пересекающихся в разных направлениях зигзагов или скрещивающихся молний, образующих на кривой поверхности свода сложный узор. Анализ показывает, что рисунок строится на сетке квадратов. Повторяющимся элементом его являются пересекающиеся под прямым углом линии, образующие наклонный крест; концы креста отогнуты. Линии фигуры строятся на диагоналях спаренных клеток. При зеркальном повторении фигуры возникает искомый узор. Тот же мотив в резной терракоте бухарской мечети Намазгах XII века (рис. АО 88-1).

Панно № 4 (илл. 77) во дворце правителей Термеза, XII в., резной ганч. Рисунок заключает в себе фигуру, известную и сейчас среди народных мастеров под названием «тауль» (барабан). Фигуры заполняют все поле, входя друг в друга. Построение узора весьма оригинально и просто. Рисунок строится в пределах квадрата и состоит из двух пересекающихся под прямым углом линий. Строятся они раствором циркуля, равным половине диагонали квадрата; наклон их составляет 60°. При зеркальном их повторении рисунок заполняет сетку квад-

ратов полностью. При этом возникает ритмичный бег ломаной линии по вертикалям и горизонталям. Разделка фигур S-образно изогнутым стеблем, листьями с выкружкой и звездочкой придает им устойчивость. Композиция обретает статическое равновесие и завершенность.

Способ начертания фигур в панно № 4 вводит нас в область циркульных построений.

В раннем средневековье и вплоть до Афрасиабских панелей IX—X веков циркульные построения применялись очень широко для комбинаций из пересекающихся кругов.

В XI—XII веках циркульные построения играют только вспомогательную роль и служат получению большей частью геометризированных фигур: четырех-, шести-, восьмиконечных звезд и розеток. Типические примеры таких построений на осях и диагоналях квадрата дают следующие образцы:

Панно № 5 и 6 (илл. 77), во дворце правителей Термеза, XII в., резной ганч. В рисунке четырехконечные фигуры. Построение каждой из них осуществляется делением окружности на восемь частей. Пересечение круга и диагонали квадрата дает исходную точку для построения искомых четырехконечных звезд.

Вторую группу гирихов составляют построения геометрических фигур на трех- и четырехлучевой сетке в границах квадрата.

Остановимся на некоторых наиболее типичных образцах этой группы.

Панно № 7 (илл. 78) во дворце правителей Термеза, XII в., резной ганч. Рисунок заключает в себе большое разнообразие фигур. Наклонные квадраты, шестигранники, сложные соединительные фигуры производят впечатление большой замысловатости рисунка. Нетрудно, однако, заметить, что в орнаменте повторяются в зеркальном отражении фигуры, заключенные в квадрат. В него вписана восьмиконечная звезда, построенная делением окружности на 12 частей (четыре точки деления опущены). Линии фигуры продолжены наружу до границ квадрата и внутрь звезды, где образуют четыре петли. Фигура звезды наклонена под углом в 60°. Наклон фигур достигается использованием трехлучевой сетки, из углов которой, па ее осях, и строится гирих.

Таким образом, в панно № 7 получают развитие приемы построения на осях окружности и сохраняется характерный для панно № 5 наклон фигуры под 60°, что придает рисунку динамичность в деталях и уравновешенность в целом.

Панно № 8 (илл. 80) во дворце правителей Термеза, XII в., резной ганч. Рисунок — сложное сочетание фигур «тауль» и шестиконечных звезд. И те и другие неправильны, но в их композиции выдержан принцип центральной симметрии, а это создает зрительное равновесие всей системы. Фигуры заполняют S-образные стебли и листья с выкружкой (как на панно № 1); к ним прибавляются небольшие розетки в звездах. В целом рисунок производит свежее, живое впечатление.

Построение его сводится к начертанию из углов квадрата трехлучевой сетки. Точки взаимопересечения лучей дают нам радиус больших звезд, обозначенных пунктиром. Делением

радиуса большой звезды на три части получаем радиус малых звезд; остальное ясно из чертежа.

Переходим к построениям гирихов на четырехлучевых сетках. Основными фигурами на этих сетках являются восьмиугольник и восьмиконечная звезда, стороны которых лежат под углом 45 и 90°. Такие гирихи особенно пригодны для выполнения в кирпиче, но распространены также в резной терракоте и резном ганче.

Панно № 9. На портале мечети Магоки-Аттари в Бухаре. Кирпичный гирих с заполнением фона резным ганчем. Рисунок гириха строится в пределах квадрата с последующим обрезом двух сторон (илл. 79). Композиция рисунка довольно оригинальна. На четырехлучевой сетке в углу квадрата лежит восьмиконечная звезда, переходящая в фигуры «тауль». На противолежащих сторонах квадрата — половинки восьмиугольника; в углу — четверть квадрата. Все фигуры правильны и лежат на осях. Способ построения несложен и вытекает из последовательного начертания сперва лучей, а затем восьмиугольников. Мастер преднамеренно обрезал две стороны чертежа для усиления центральной розетки и ослабления второстепенных, противолежащих фигур.

Колонна из Мунчак-тепе (№ 10) (XII в., резная терракота, Наманганский музей). В развертке рисунок строится в пределах квадрата, заключает четыре противолежащих звезды: две в углах и две на сторонах квадрата; в промежутках образуются фигуры «тауль» и «капчук» (схема 21).

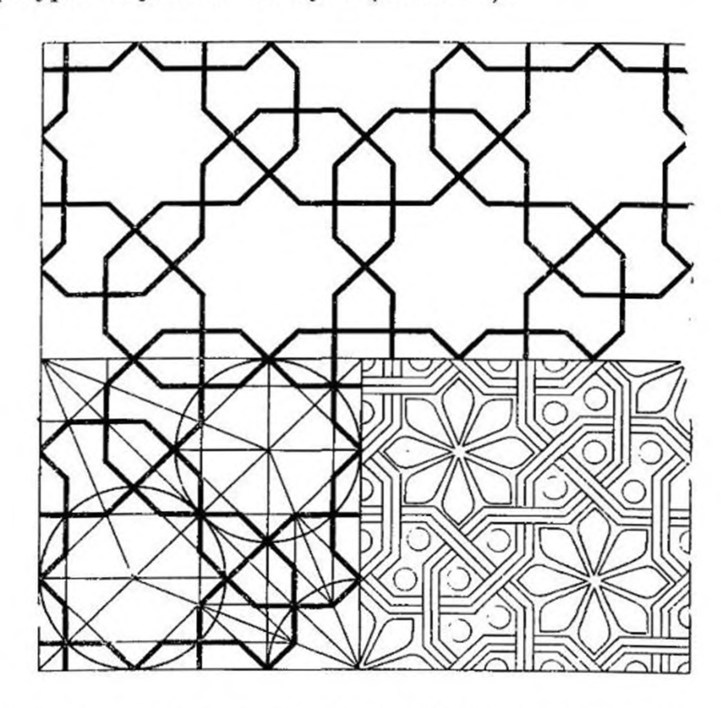


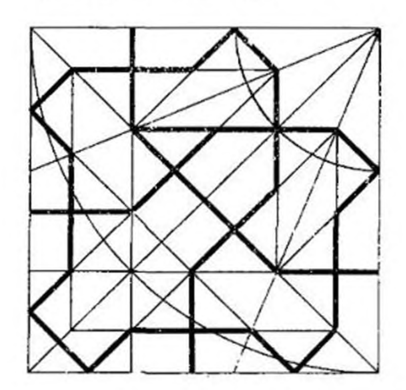
Схема 21

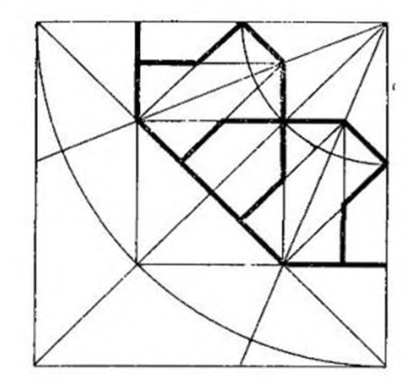
Порядок построения: лучевая сетка дает центры восьмиконечных звезд (две в противолежащих углах квадрата и две в точках пересечения встречных лучей). Из этих центров стро-

им окружности и вписываем восьмиугольные прямоконечные звезды. Продолжение сторон звезд дает весь искомый узор.

Панно № 11 во дворце правителей в Термезе, XII в., резной ганч. Рисунок заключает крупные восьмиугольники, фигуры «тауль» и «капчук». Главная восьмиконечная звезда переходит в «таули». Противолежащая часть квадрата заполнена, симметрично диагонали квадрата, фрагментами той же главной звезды. Это очень оригинальный прием трехчастной композиции, две части которой составляют фрагмент третьей.

Практически рисунок этот строится по четырехлучевой сетке окружности (схема 22). Точка пересечения оси окружности с диагональю квадрата дает все требуемые отправные данные для решения задачи.





Панно № 12 во дворце правителей в Термезе, XII в., резной ганч. Рисунок заключает те же элементы, что и панно № 11. Главная восьмиконечная звезда переходит в фигуры «тауль» (илл. 81). Противолежащая часть квадрата заполнена симметрично двумя фрагментами той же звезды (прием трехчастных композиций, две части которой составляют фрагмент третьей). В центре звезды вместо розетки вплетена четырехконечная звезда с поворотом на $^1/_{16}$ окружности. Этим нарушается симметрия четырехлучевой сетки; однако сдвиг четырехконечной звезды сохраняет правильность фигуры. При смещении на $^1/_{16}$ луч звезды совмещается с другим, следующим по порядку лучом сетки, и, следовательно, угол скрещения остается тот же. Глаз легко улавливает динамику линий, но общая закономерность гириха, правильность поворота фигуры не нарушают гармонии целого, и в рисунке сохраняется равновесие.

Построение гириха необходимо начать с начертания лучевой сетки и восьмиугольника, сторона которого лежит на диагонали квадрата; затем следует построение фигур «тауль», наконец, четырехконечной звезды и противолежащих частей. Все фигуры получаются только последовательным применением циркуля и линейки.

Панно № 13 во дворце правителей в Термезе, XII в., резной ганч. Рисунок состоит из пересекающихся больших многоугольников и крупных противолежащих звезд, между которыми образуются пятиугольники (илл. 82). В точках пересечения встречных осей строятся кружки, в них вписываются пяти-

угольники, продолжение сторон которых образует искомые фигуры больших звезд. В двух других свободных углах квадрата строятся малые фигуры четырехконечных звезд. Они придают фигуре законченность и разнообразят рисунок необычайностью сочетаний. Крупные соединительные фигуры (ромбы, многоугольники) отнюдь не строятся особо — они получаются самопроизвольно в результате построения главных звезд и продолжения сторон, вписанных в кружки пятиугольников.

При построении этого гириха мы сталкиваемся с необходимостью вписать пятиугольники в кружки. Если они будут лежать на осях четырехлучевой сетки, то не будут правильными; и, наоборот, если строить их путем правильного деления кружков на пять частей, они не будут лежать на осях сетки, а это повлечет за собой отказ от правила точного построения на осях.

В рассматриваемом случае мастер предпочел гармоническую форму правильных пятиугольников и пренебрег неподатливой сеткой.

Панно № 14 во дворце правителей в Термезе, XII в., резной ганч. Гирих панно № 14 тот же, что и панно № 13, но в другом варианте обработки линий (илл. 82). Там они образуют плетенье, здесь — гладкие дорожки. Гирих не претерпел изменений, но панно № 14 на первый взгляд кажется иным. Это наглядный пример широких возможностей одного и того же гириха.

Панно № 15 во дворце правителей в Термезе, XII в., резной ганч. Панно имеет форму квадрата с густой сетью переплетающихся фигур (илл. 82). Различаются центральный квадрат и большие звезды в углах, в промежутках — пятиугольники: схема в общем близкая панно № 13 и 14. В точках пересечения осей строятся малые круги, вписываются пятиугольники, продолжение сторон которых образует требуемый рисунок. Мастер предпочитает правильность пятиугольников и нарушает принцип построения на осях.

В качестве дополнительных элементов введены построения внутри звезды и квадрата — они завершают композицию в углах, насыщая рисунок. Такие дополнительные детали вводятся в практике построения гирихов редко, они не вытекают из построения основных фигур и требуют проявления большого вкуса и изобретательности мастера. Кроме того, такие рисунки не могут быть разбиты на элементы набора, почему и не получили широкого распространения.

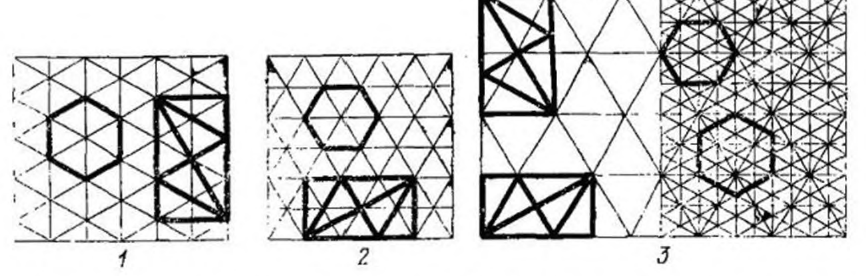
Третья группа — рисунки на сетке треугольников.

Орнамент этой группы состоит из фигур, которые могут быть составлены из правильных треугольников. Сама сетка образует правильную треугольную систему узлов и дает линейную схему орнамента. Но возможны и более сложные композиции из треугольников, правильных ромбов и шестиугольников (выпуклых и звездчатых) с включением иных соединительных фигур.

Сетка правильных треугольников может быть построена двояким образом — с основаниями, лежащими на горизонтали, и с основаниями на вертикали (схема 23-1, 2). Фигуры, построенные на этих сетках, одинаковы, но ввиду разного положения создают разный эффект. Так, например, шестиугольники будут

лежать на горизонтали в одном случае — стороной, а в другом — на угол. Часто сетки обоих видов совмещаются, и тогда создается возможность увязать между собой фигуры, построенные на комбинированной сетке (схема 23-3).

Схема 23



Пропорции фигур на сетке равносторонних треугольников не могут быть выражены простыми кратными отношениями. Если по ширине они кратны основанию равностороннего треугольника, то по длине — его высоте, или наоборот. Но мы уже указывали, что отношение половины основания равностороннего треугольника к его высоте совпадает с отношениями сторон вписанного прямоугольника, построенного путем деления круга на шесть частей. Следовательно, построения на сетке равносторонних треугольников и построения на сетке прямоугольников $1:\sqrt{3}$ практически совпадают. Сетка равносторонних треугольников может быть разбита на указанные прямоугольники, и орнамент ее решен в границах прямоугольника — это облегчает развертывание повторяющегося мотива на всей декорируемой плоскости.

Рассмотрим наиболее характерные примеры.

Плитка (№ 16), резная терракота, XII в., Самарканд. Рисунок заключает правильную треугольную систему узлов, то есть использует сетку в качестве узора (рис. А0 99—1). Это прием, особенно распространенный в простейших решетках. Здесь мотив обогащен кругами и эффектно поставленными на грань кубиками[249].

Панно № 17 во дворце правителей в Термезе, XII в., резной ганч.

Рисунок заключает правильные шестиугольники, соединенные по три в переплет (рис. А0 99-2).

Считая построение этого гириха «свободным», Г. И. Гаганов дал ему произвольное решение[250]. Между тем задача решается точно, если отложить толщину линий узора внутрь фигуры.

Строится рисунок непосредственно на сетке или решается в пределах прямоугольника, который повторяется зеркально требуемое число раз (рис. А0 99-2).

Панно № 18 из терракотовых плиток в щипце арочной ниши мечети Намазгах в Бухаре, XII в.

Рисунок заключает пересекающиеся двенадцатиугольники, шестиконечные звезды, переходящие в «тауль» (илл. 83).

Строится рисунок на шестилучевой сетке; пересечение встречных лучей определяет внутренний угол звезд и радиус двенадцатиугольников.

249 Г. И. Гаганов решает тот же гирих более сложным путем, что излишне (Г. И. Гаганов. Геометрический орнамент... табл. XXX, 1)

250 Г. И. Гаганов. Геометрический орнамент... табл. XXXI, 2–21

Композиционно в основе этого гириха лежит шестиконечная с усеченными концами звезда. Повторение ее на встречных осях из точек, лежащих в двух противолежащих углах прямоугольника 3, дало искомый мотив.

Гирих этот можно разбить на однотипные полигоны, имеющие форму ромбов. Из них можно практически сложить весь узор.

Плитка (№ 19) (илл. 83). Резная терракота из Ахсыкета (Наманганский музей).

Рисунок полностью совпадает с набором терракотовых плиток в щипце арочной ниши мечети Намазгах в Бухаре (см. панно № 18). Зрительно они кажутся разными. Секрет в обработке узора: там набор плоских фигур, род кирпичного паркета на стене (предвосхищает изразцовую мозаику), здесь — резьба с глубокой выемкой фона. Но главное отличие — в композиции самого узора. Плитка из Ахсыкета представляет собой как бы вырез узкой полосой из гириха мечети Намазгах. Вырез сделан наискось с нарочитым наклоном осей. Это создает эффект колыхания фигур на волне, отмеченный уже нами при анализе панно № 2 из Термеза.

Гирих плитки можно разбить на те же однотипные полигоны, что и в панно № 18.

Панно № 20 во дворце правителей в Термезе, XII в., резной ганч. Рисунок заключает шестиугольники и шестиконечные звезды, переходящие в «тауль» (илл. 84). Своеобразие этого гириха — в оптической трансформации фигур. В зависимости от фокусирования глаза на той или иной части узора, он воспринимается по-разному — то как шестиугольники, продолженные фигурами «тауль», то как шестиугольники, чередующиеся с прямоугольными звездами.

Гирих решается в пределах прямоугольника делением малой его стороны пополам, что позволяет найти радиус для шестиугольников, внешние, а затем и внутренние углы звезд.

Композиционно в основе этого гириха лежит шестиконечная с усеченными концами звезда. Повторение ее из противолежащих углов прямоугольника дало искомый мотив.

Гирих этот можно разбить и на элементы набора в виде однотипных полигонов двумя способами: в форме ромба или типа «чаша», по классификации ал-Каши. Из них практически удобно «сложить» без дополнительных расчетов и построений все панно.

Панно № 21 (илл. 86), резная терракота, XII в., из Афрасиаба (Самаркандский музей).

Рисунок, богатый, нарядный, живой, выполнен на мотив решетки, без каких-либо дополнительных украшений. Кажется построенным не столько геометрически, сколько нарисованным по воображению.

Живость и разнообразие геометрического узора достигнуты в этом рисунке за счет причудливого излома прямых линий, введения, наряду с главными звездами, соединительных фигур и нарушения однообразия в отложении от осей толщины линий.

Порядок построения: из противолежащих углов прямоугольника $\sqrt{3}$ описываются круги радиусом, равным половине его

диагонали, в них вписываются шестиугольники и строятся звезды. Построение их делением окружности на 12 частей несложно и вполне ясно из чертежа. Толщина линий звезд откладывается наружу, толщина линий соединительных треугольников — внутрь фигуры. Соединение отдельных замысловатых на первый взгляд фигур имеет здесь довольно простую композиционную основу. Противолежащие, вписанные в шестиугольник сложносоставные звезды и образуют на встречных осях шестиугольников весь искомый узор.

Гирих можно разбить на однотипные полигоны всего двух типов: из них легко «сложить» весь узор.

Панно № 22 (рис. А0 103—4) во дворце правителей в Термезе, XII в., резной ганч.

Рисунок еще более причудливый и нарядный. Не сразу можно уловить черты сходства с предшествующим, особенно сбивает убранство фона звездами и розетками. Но нетрудно заметить, что и здесь гирих заключает противолежащие сложносоставные и соединительные фигуры. Продолжением своих сторон шестиугольники образуют звезды, концы которых отогнуты в форме правильных пятиугольников. Легкий излом прямых, вызванный сочленением разных фигур, оживляет рисунок.

Строится гирих из противолежащих углов прямоугольника $\sqrt{3}$. Радиусом, равные $^1/_3$ диагонали, описываем дуги (рис. А0 101—1), на пересечении их с лучами сетки находим центры пятиугольников (рис. А0 103—2), строим их, исходя из точек пересечения кружков, с диагоналями прямоугольника; продолжение сторон правильных пятиугольников и построение в центральных углах правильных шестиугольников дают весь узор.

Орнамент можно разбить на однотипные полигоны в форме ромба, чередование их в двух положениях даст тот же результат (илл. 86).

Можно бесконечно умножать примеры построений на сетке равносторонних треугольников (прямоугольников $\sqrt{3}$). Система всегда одна и та же, приемы построения варьируются в зависимости от конкретных свойств употребляемых геометрических фигур и художественного замысла в их трактовке.

Четвертая группа — рисунки, построенные на прямоугольниках с отношением сторон $1 : \sqrt{5}$. Такие прямоугольники строятся путем деления прямого угла на 5 частей (опытным путем) и отложения заданной ширины прямоугольника. Точка пересечения диагонали прямоугольника с боковой стороной определит его искомую длину. Деление двух противолежащих углов прямоугольника на 5 частей образует сетку прямоугольника и соответствует построению в этих углах десятиконечных звезд.

Принципиально композиция и построения в границах поля прямоугольника $1 : \sqrt{5}$ не отличаются от композиций и построений на прямоугольниках $1 : \sqrt{3}$.

И здесь и там из противолежащих углов строятся фигуры звезд определенной конфигурации. Эта конфигурация подсказывается чаще всего необходимостью получить в промежутках между фигурами противолежащих больших звезд производные

фигуры, среди которых наиболее излюбленной является пятиугольник.

Решение этой задачи на прямоугольниках $1:\sqrt{5}$ является наиболее правильным и позволяет легко оперировать на сетке, добиваясь ясности, логичности, убедительности и изящества в рисунке.

Рассмотрим наиболее характерные примеры из практики XI—XIII веков.

Панно № 23 (илл. 85) во дворце правителей в Термезе, XII в., резной ганч. Рисунок состоит из десятиконечных звезд, между которыми образованы правильные пятиугольники.

Построение этого, как и других подобных рисунков, в границах прямоугольника требует прежде всего определения центра и одной из сторон пятиугольника; в данном случае центр пятиугольника находится в точке пересечения встречных осей, а искомая его сторона соответствует вертикали, проходящей через точку пересечения диагоналей прямоугольника. Имея эти данные, легко построить круги, вписать в них правильные пятиугольники и, продолжив их стороны до взаимопересечения линий, получить весь искомый рисунок.

Тот же рисунок можно «сложить» целиком из одного или из двух полигонов, пользуясь ими как элементами набора.

Панно № 24 во дворце правителей в Термезе, XII в., резной ганч.

Рисунок панно, очень скромный и гармоничный, без претензий на сложность и замысловатость. Безнадежно было бы пытаться повторить его, исходя из общего впечатления в размещении составляющих его линий (тауль, ромб и другие фигуры). Но задача решается исключительно легко и просто, если восстановить сетку осей рисунка.

Графический анализ показывает, что мы имеем дело со все той же, что и на панно № 23, десятиконечной звездой, между концами которой лежат правильные пятиугольники.

Рисунок состоит из выкроенного участка этой звезды: зеркальное повторение фрагмента и создает весь искомый рисунок (рис. А0 104—5, 6).

Панно № 25 во дворце правителей в Термезе, XII в., резной ганч. Рисунок близок к композиции и построению к панно № 23. В основе его — все та же десятиконечная звезда, построенная из противолежащих углов прямоугольника (илл. 87). Разница лишь в том, что при пересечении встречных осей пятиугольники частью сочленяются, это и создает новый зрительный эффект.

Рисунок может быть составлен из полигонов набора. Возможны два варианта. По каждому из них набор состоит из элементов трех видов. Пользуясь ими, можно «сложить» весь рисунок.

Панно № 26 во дворце правителей в Термезе, XII в., резной ганч. Рисунок этого панно — динамичный и острый. По первому впечатлению бросаются в глаза пятиугольники и ромбы в симметричных положениях, с наклоном отдельных элементов то вправо, то влево (илл. 88). Однако нетрудно заметить, что в основе узора лежит зеркальное повторение определенной группы фигур, вписанных в прямоугольник.

Композиционно этот гирих представляет собой выкроенный участок десятиконечной звезды, переходящей в пятиугольники. Повторив этот элемент методом центральной симметрии, мастер получил искомый узор. Секрет его композиции весьма прост. Графическое выполнение на сетке более сложно.

Построение гириха начинается с определения сторон $\sqrt{5}$. Строим окружность и оси координат. Ширина искомого прямоугольника равна диаметру окружности, длина откладывается раствором циркуля из точек пересечения окружности и осей по обе стороны от горизонтали AB. Затем следует наклон осей прямоугольника на 18° ($^1/_5$ прямого угла). Из концов наклонной оси строится пятилучевая сетка и на ней кружки с правильными пятиугольниками.

Особенность этого гириха — в повороте осей на 18°. Прием этот создает известную трудность в построении, но искупается живостью, динамикой гириха. Рисунок легко разбить на полигоны двух видов. Пользуясь ими, можно «сложить» панно, не прибегая к построению. Таким путем получается ряд вариантов гириха. Но при всех условиях исходным пунктом гирихов всего типа остается десятиконечная звезда с пятиугольником между ее концами.

В заключение нашего обзора классических гирихов XI—XII веков рассмотрим еще два образца.

Плитка (№ 27). Фрагмент резной терракоты из Самарканда, XII в. (илл. 88).

Как видно из чертежа, рисунок этой терракоты представляет собой зеркальное повторение (раппорт) десятиконечной звезды, в концах которой образуются пятиугольники; в десятиконечную звезду вписана пятиконечная. Продолжение сторон пятиугольников внутрь фигуры до пересечения со сторонами вписанной звезды придает концам этой звезды петлевидную форму. Вполне очевидно, что хотя мотив орнамента здесь иной, нежели в Термезе, методы построения те же и стиль орнамента в общем можно считать единым.

Плитка (№ 28). Фрагмент резной терракоты из Бухары, XII в.

Орнамент этот (илл. 91) представляет собой вариант того же мотива, что и на плитке из Самарканда. В обоих случаях это десятиконечная звезда с вписанной в нее пятиконечной звездой петлевидных очертаний. Однако зрительно это совершенно разные рисунки. Фрагмент резной терракоты из Бухары производит впечатление необычайной сложности: линии изогнуты, направление их меняется; там преобладали спокойные ритмы, уравновешенность рисунка, здесь — все в динамике. Секрет в том, что рисунок фрагмента из Бухары построен на диагонали квадрата и поэтому имеет наклон; при зеркальном его повторении возникает наклон в обратную сторону, и рисунок обретает эффект «колыхания на волне». В углах квадрата помещены на встречных осях восьмиконечные и четырехконечные звезды; в свободных пазухах — завершающие узор петлевидные вставки.

Таким образом, Термез, Бухара и Самарканд пользовались в геометрических рисунках одними и теми же приемами построений, но полного тождества рисунка здесь не было, или же,

точнее сказать, в начертании их наблюдались различия. Не останавливаясь на других изученных нами многочисленных образцах этого рода построений, можно сказать, что различия в мотивах геометрических построений, несомненно, преобладали над случаями тождества.

Заслуживает внимания, что ряд мотивов геометрических построений из Термеза имеет себе аналогии в архитектурном орнаменте памятников Мерва и Хорасана той же эпохи (Абиверд[251], Данденакан[252]). Гирихи Бухары более близки к Самарканду. Своеобразны некоторые гирихи мавзолеев XI—XII веков в Узгенте[253] (Киргизская ССР, долина Ферганы), имеющие больше аналогий в гирихах Бухары и Самарканда, нежели Термеза и Хорасана.

Нет основания приписывать это обстоятельство преобладанию в одних случаях ганча, в других терракоты. Напрашивается скорее вывод, что, будучи широко распространен в XI—XIII веках, по всему Среднему и Переднему Востоку (особенно в мусульманских странах), геометрический орнамент имел единый метод построений, но этот метод допускал разные приемы выполнения и в увязке с другими элементами орнамента (растительными, зооморфными) приобретал черты существенных различий. Можно сказать, что стиль орнамента, при всем сходстве метода построений геометрических рисунков, был в каждой стране иной. Различия стиля существовали и для отдельных районов Средней Азии. Шли они в большей мере не за счет чисто геометрических рисунков, но в мотивах геометрических рисунков находили свое отражение вкусы, традиции местных мастеров, их изобретательность и свое собственное понимание задач декоративного искусства.

Мы рассмотрели большое число образцов геометрических рисунков XI—XII веков.

Главное место мы уделили гирихам дворца в Термезе, ибо резьба по ганчу в термезском дворце — это энциклопедия орнаментов XII в. Такой же энциклопедией для территории Киргизии является резьба по терракоте и ганчу мавзолеев в Узгенте и Сафит Буленде. Не менее замечательны рассмотренные образцы резной терракоты памятников Самарканда и Бухары той же эпохи. Здесь не было возможности поместить графический анализ многих других исследованных нами гирихов XI—XIII веков; варианты их многочисленны. Можно лишь сказать, что представленные здесь образцы охватывают собой главные приемы композиции и построений в наиболее типичных, обычно сложных, вариантах.

Они дают нам возможность говорить об одновременном существовании в практике определенного круга мастеров всех проанализированных приемов композиции рисунка и его построений. Мы видели, как перед художниками-зодчими, упражнявшимися в геометрических построениях, возникла увлекательная задача: получить путем сочленения одних правильных фигур другие правильные фигуры, чтобы сочетание, скажем, восьмиконечных звезд рождало правильные пятиконечные звезды. Для того, чтобы решить эту задачу, надо было выйти из круга элементарных правильных фигур и построить звездчатые фигуры особой конфигурации. Правильные звездчатые

251 Г. А. Пугаченкова. Пути развития архитектуры Южного Туркестана... с. 261

252 Там же, с. 258

253 Б. Н. Засыпкин. Архитектурные памятники Ферганы. — Сб. «Искусство Средней Азии», РАНИОН, М., 1930, с. 62—73.

многоугольники, построенные на осях окружности, получили некоторую переработку — изломы сторон и усечения концов.

Деформация и изломы создают утолщения или уменьшения тела фигуры, что имеет значение для оптического эффекта.

Мы могли убедиться в том, что никакого произвола в смысле свободного полета фантазии художника, направляющего бег геометрических линий, здесь нет и что весь геометрический орнамент XI—XII веков представляет собой строго последовательную систему приемов построения рисунка. И вместе с тем прикладная геометрия постоянно подчинялась творческому началу. Мастер предпочитал гармонические формы строгому следованию сеткам, нарушал их, вносил дополнительные фигуры, не останавливался перед употреблением неправильных фигур, выбирал наиболее благоприятные возможности при определении толщины линий и положения их в отношении осей.

Составление гирихов представляло собой искусство, основанное на точном знании свойств геометрических фигур и творческом использовании этих свойств композиции рисунка.

Элементы, на которых складываются геометрические орнаменты, имеют свою местную терминологию. Она была приведена нами в альбоме архитектурных облицовок Бухары (музей искусств УзССР, 1939 г.) и отмечается также в работе Г. И. Гаганова. Однако названия элементов у него не вполне точны, поскольку некоторые термины трактуются слишком широко. Так, под названием «богичинар» фигурирует четыре рисунка, под названием «капчук» — пять рисунков[254].

254 Г. И. Гаганов. Геометрический орнамент... табл. VII. 1—9

В действительности опубликованный им рисунок на табл. VII-I носит название «каспой» (лапа гуся), а VII-4 и 9 — «тауль» (барабан). Не включены в таблицу формы «калит» (ключ), а также такие производные образования, как «чор-капчук», «чор-калит» и т. д. Г. И. Гаганов называет эти элементы «фигурами». Однако не следует распространять понятие фигуры на ее отдельно взятую составную часть.

«Дуваздаи-панджнок» означает соединение двенадцатиконечных звезд с пятиконечными. Подобная композиция составляет двуединую фигуру. Таково же значение терминов «шаш» (шестиконечная звезда), «хашт» (восьмиконечная), «да» (десятиконечная), «дувазда» (двенадцатиконечная) и т. д. Всё это фигуры. Между тем термины «тауль» (барабан), «капчук» (мешок, кошель) относятся к совсем иным образованиям, полученным путем разбивки узора на минимальное количество повторяющихся элементов, каждому из них соответствует своя строго определенная конфигурация поля. Разбивка на элементы ведется по сетке. Пользуясь набором из одного или нескольких элементов, легко сложить (мы бы сказали «выдумать») ряд новых композиций.

Можно согласиться с Г. И. Гагановым, что этот метод создания новых образцов геометрического орнамента «дает одно из возможных направлений поисков»[255]. Однако такой метод компоновки узора из отдельно взятых элементов требует не только соблюдения сеток, но и системы в композиции фигур, без чего он сводит художественные качества узора на нет[256].

255 Там же, с. 186

256 Там же, с. 192 и 203, некоторые варианты гирихов, неудачны.

Итак, анализ отдельных образцов гирихов XI—XII веков показал, что они заключают в себе:

а) Определенный композиционный прием составления узора с использованием целой или неполной геометрической фигуры, выкройки или фрагмента одного гириха для получения из него другого.

б) Графический способ исполнения созданного узора с помощью циркуля и линейки на осях сеток, как системы координат.

в) Возможность разбивки гириха на однородные полигоны, что упрощает воспроизведение узора прямо на стене и предвосхищает возможности (сборки) панно из немногих видов керамических деталей (кирпичиков, плиток и фигурных изразцов).

На табл. VIII «тагол» заменен в средней части узора несуществующей в практике мастеров «фигурой». Произвольное решение дано варианту на табл. XX, где и в описание вкралась неточность (контур не квадрат, а прямоугольник $\sqrt{3}$). Эти гирихи неорганичны

РАСТИТЕЛЬНЫЙ ОРНАМЕНТ

Растительный орнамент архитектурных памятников Узбекистана XI—XII веков представляет собой такую же законченную систему, как и геометрический орнамент этой эпохи. Сама природа растительного орнамента, выполнение на глаз, от руки, делает его подвижнее, чем достигается и значительное разнообразие форм. Кроме того, растительный орнамент в гораздо большей мере, чем геометрический, связан с живым наблюдением природы. В нем сильнее звучат мотивы, унаследованные из прошлого, и проявляются более последовательно черты местного, локального стиля. Если «геометрия» в орнаменте была целиком продуктом «ученого» искусства, то растительный орнамент, попадая под влияние «геометрии», все же сохранял свою приверженность к излюбленным мотивам традиционного народного искусства. Сама геометризация растительных форм заключала в себе не только отход от натуры, но и развитие в орнаменте новых качеств, отвечающих всему стилю архитектуры этой эпохи. И нужно сказать, что достижения декоративного искусства XI—XII веков проявились в области растительного орнамента в не меньшей степени, чем в области геометрического. Был создан орнамент, удачно дополнявший собой геометрические построения; стиль этого орнамента носил специфически архитектурный характер, он прочно увязывался со всеми материальными средствами и особенностями строительного дела, и в этом его непреходящее значение.

В связи с развитием геометрических построений растительный орнамент получил новую основу для своего развития.

Из прошлого был унаследован ряд мотивов растительного характера, переработанный в соответствии с общим характером нового стиля. Подверглись переработке акант и пальметта. Но переработка эта намечалась и достигла значительных результатов еще в VI—VIII вв., так что формы классического аканта к рассматриваемому периоду сохранялись пережиточно, на немногих произведениях (лопасти на колоннах XI—XII веков Джума-мечети в Хиве) [257]. Лишь в самой общей форме можно указать на связь мелкозубчатых крупнолистых мотивов с переработкой аканта и на связь некоторых растительных форм, легших в основу листа, цветка и бутона, с пальметтой и цветком лотоса предшествующей поры. Пальметты и полупальметты античного образца, так же, как и эмблема в виде парных крыльев, эволюционировали в одном и том же направ-

[257] В. Л. Воронина. Колонны соборной мечети в Хиве.—«Архитектурное наследство», вып. 11. М., 1958, рис. 22

лении, и эта эволюция форм протекала в разных концах мусульманского мира одновременно. В Средней Азии античный акант редко сохранял свою классическую (среднеземноморскую) форму и чаще всего перерабатывался в соответствии с местной флорой. В пальметтах IX—XII веков связь с античными прототипами была утрачена полностью, и в них на первый план выступала их геометрическая основа.

Весь стиль растительной орнаментации XI—XII веков носит настолько целостный характер, что любой его мотив обнаруживает, какими путями шла трансформация предшествующих образцов и что нового внесла она в развитие растительного орнамента.

Для растительного орнамента IX—X веков наиболее характерными мотивами являются: сердцевидный лист с выкружками, зубчатый лист изогнутой формы, простой побег лозы с отгибающимся последовательно острым листом в виде упрощенной полупальметты и мелкие — трех-, четырех-, пяти- или шестилепестковые розетки, трилистники, усики. Если сопоставить эти мотивы с характерными для V—VIII вв. мотивами, в частности с четырьмя излюбленными тогда фигурами, напоминающими масти карт, то станет очевидным, что источник у них общий (илл. 89). «Пики», «червы» имеют форму сердцевинок, «бубны» заключают в себе четыре сердцевинки, а «трефы» — розетки. Половинка сердечка («пики» или «червы») образует характерный острый лист с выкружкой, ставший излюбленным в орнаменте средневековья. Сущность происшедших изменений (трансформация сердцевинок) раскрывается на примере двух фрагментов резного ганча IX—X веков из раскопок в мечети Магоки-Аттари в Бухаре. Нетрудно заметить, что сердцевинка («пики», «червы») приобрела форму спаренных листьев с выкружкой. Та же примерно фигура сердечка из двух листьев получается на другом фрагменте, путем построения восьми пересекающихся кругов, центры которых примерно совпадают с углубленными отверстиями, образующими вырезку листа. Сердцевинка или полусердцевинка в виде фигурного листа редко строилась геометрически правильно и вообще не строилась, а рисовалась от руки, но при этом сохранялся мотив, имеющий в своей основе известное геометрическое построение. То же можно сказать и в отношении других элементов растительного узора этой эпохи.

Мы указывали уже, что древние среднеазиатские пальметты доэллинистического времени, особенно в тех образцах, какие нам дает культура сако-массагетов и степной части Средней Азии, тесно связаны с мотивом завитка, спирали и сохраняют связь с излюбленным в степном искусстве мотивом рогов барана.

Схематизация и геометризация растительных форм IX—XII веков, коснувшись мотива античной пальметты, как бы снова вернула мотиву завитков и спиралей, лежавших в основе местной пальметты, его ведущее значение. Однако этот отход от реалистического искусства к линейному схематизму форм не повлек за собой какого-либо повторения мотивов старого степного искусства. И в отношении животного орнамента «второе рождение» его не было, как уже отмечалось, возвращением

назад. Возник новый вид растительных орнаментов, получивших наименование «ислими».

Под «ислими» разумеется не столько сам рисунок, часто совершенно различный, сколько приемы композиции.

Рисунок «ислими» обычно рисуется от руки, но составляющие его элементы подчинены ритму кривых, имеющих форму дуги окружности, волны (синусоида) и завитка (спирали). Первая образует завитки и вихрящиеся сплетения ветвей с разбросанными на них завивающимися веточками и соцветиями, вторая — вьюнок или побегун с отходящими от него в свободной симметрии концами веток, бутонов и листьев. Построение рисунка основано на чувстве ритма и свободной симметрии, при соблюдении основного закона — двухмерности, плоскостности изображения. Ни одна ветвь или бутон не изображены в ракурсе, все элементы растения, получив форму плавных линий, завитков и выкружки, как бы разложены со вкусом и зажаты в одной плоскости. Они могут пересекать друг друга в два, три плана, но не могут развиваться в глубину. Контур рисунка при таком плоскостном изображении натуры имеет, естественно, главное значение. Соединение дуги и отрезка волны образует фигурный лист. Те же элементы лежат в основе вьюнка. Что касается более сложных мотивов цветка и бутона, то и они, имея исходной точкой развития цветки и бутоны предшествующего периода, подчиняются линейному ритму дуги, волны и спирали. Для цветочного орнамента памятников этой эпохи (росписи во дворце правителей Термеза, резьба по ганчу в мавзолее Хаким ат-Термези, терракоты Самарканда XI—XII веков) особенно характерны фигурные бутоны вытянутой формы с парными лепестками и длинным средним лепестком в форме стручка перца. В соединении с волнистыми или спиральными ветками они образуют исключительно изящный рисунок. Часто он сплетается с буквенным орнаментом (узгентские мавзолеи) или геометрическими фигурами (мавзолей Хаким ат-Термези). В основе этой фигуры, быть может, лежит мотив переработанного цветка лотоса, но абстрагирование рисунка от конкретных видов растений зашло здесь так далеко, что всякие догадки на этот счет были бы малоубедительны. Вместе с тем очевидно, что все образующие бутон элементы сводятся в конечном счете к той же дуге, волне и завитку.

Благодаря последовательному осуществлению принципа подчинения растительной формы ритму геометрических фигур описанная форма бутона и получила в мусульманском мире столь широкое распространение. «Сердцевинки» с выкружкой. образующие своеобразную пальметту, типичную для IX—X веков, фигурные многолепестковые бутоны с длинным фигурным лепестком, характерным для XI—XIII веков, могут считаться по праву принадлежащими всему декоративному искусству Средней Азии этих веков.

Отдельные элементы растительного узора служили для целей заполнения фона геометрических фигур и для решения более самостоятельных задач.

Мотивы пальметты и полупальметты традиционного образца, характерные и для V—VIII веков, широко применены в резном ганче из дворца на Афрасиабе. Панели этого дворца пред-

ставляют собою, как уже отмечалось, разностороннее собрание мотивов растительной орнаментики IX—X веков.

Мотивы пальметты в виде «сердцевинок» с выкружками нашли себе большое применение в заполнении фона геометрических фигур в мечети Магоки-Аттари в Бухаре (XII в.). Здесь фигуры «сердцевинок» компоновались в разных взаимоположениях на осях зеркальной и центральной симметрии. Такие приемы компоновки сердцевинок или S-образных полупальметт особенно интересны в резном ганче дворца правителей Термеза, где они располагаются на сетках квадратов и треугольников (илл. 90). В ряде случаев растительный орнамент самостоятельно заполнял целые участки обычно строго ограниченного поля (например, тимпаны арок). Больших панно, в которых растительный узор развивался бы самостоятельно, вне геометрического орнамента, мы для XI—XII веков не знаем.

Лучшие образцы архитектурного орнамента этой эпохи соединяют в себе благородство ритмов и членений архитектуры раннего средневековья (в которой жили некоторые элементы позднеантичного искусства) с достижениями декоративного искусства IX—XII веков. Примером таких выдающихся образцов архитектурного орнамента этой эпохи является резная терракота с портала мавзолея Ибрагима ибн-Хасана (XII в.) в Самаркандском музее (илл. 75). Членение поля на серию фестончатых кругов из перлов, соединенных между собою малыми кругами, — прием, характерный еще для VI—VIII веков[258]. Между ними — сплетения стеблей на основе волны и спирали с фигурными бутонами и листьями. Среди них мы узнаем листья с выкружками, фигуры в виде стручка перца и варианты бутонов с парными лепестками и длинным средним листом, переходящим в стебель растения. Фестоны заполнены мелким узором из симметрично сплетающихся в плетенку и расходящихся ветвей и листочков. Рама и фестончатые круги профилированы и оттеняют лежащую в заглублении мелкую резьбу.

258 Ср. роспись «Восточного зала» в Варахше. Тот же прием в архитектурном орнаменте Самарры (IX в.)

Последовательность метода построений, соблюдение определенной системы в рисунке, мастерство исполнения и полное выявление возможностей материала — все это создало выдержанность стиля архитектурного орнамента Узбекистана XI—XII веков и придало ему значение выдающегося явления во всеобщей истории архитектуры и декоративного искусства.

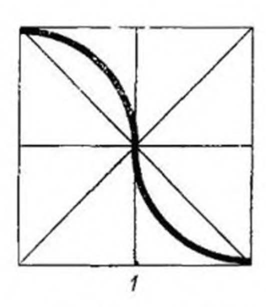
Специальные фигуры. На грани растительного и геометрического орнамента стоят некоторые фигуры, роль которых в среднеазиатском узоре исключительно велика. Это мадохили, медальоны, фигурные арочки, розетки. Они компонуются на основе сравнительно небольшого числа простейших элементов.

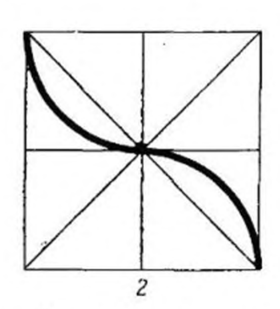
Поскольку эти фигуры представляют собой геометризацию растительных форм, основным элементом композиции являются для них распространенные еще в античной архитектуре «гусек» и «каблучок». На основе их в средние века была создана на Востоке фигура, известная сейчас среди бухарских мастеров под названием «сар-бохори» (схема 24).

Они сыграли важную роль в построении мадохилей, узоров для медальонов, розеток и каем.

а) **Мадохили.** Мы уже отмечали, что еще на пороге раннего средневековья существовали «протомадохили» — то есть такие фигуры, построенные на основе «гуська» и «каблучка», которые входят друг в друга, заполняя всю декорируемую плоскость без остатка. «Протомадохили» и «ранние мадохили» IX—XI веков строились, в основном, путем построения пересекающихся кругов; при этом получались трилистники, входящие друг в друга. Характерный пример — резьба по ганчу в мавзолее Хаким ат-Термези в Мерве[259].

[259] Б. П. Денике. Архитектурный орнамент..., рис. 21


1


2

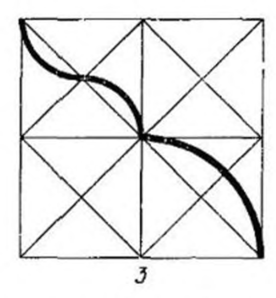

3

Схема 24

Практика мастеров IX—XIII веков обнаружила богатейшие возможности построения мадохилей самого разнообразного рисунка как на основе классических форм гуська, каблучка, так и на основе производного от них сар-бохори и иных профилей. Мадохили строятся на диагоналях сетки квадратов следующим образом (схема 25).

Чертеж I. В основу узора кладется гусек; повернув его вокруг центра симметрии, получаем фигуру, которая, повторяясь острием то вверх, то вниз, заполняет собой всю декорируемую плоскость.

Чертеж II. В основу узора кладется тот же гусек, он повторяется и на противолежащей стороне ромба так, что линии их параллельны; получаемая фигура заполняет собой всю декорируемую плоскость с той разницей, что вверх и вниз фигуры одинаковы.

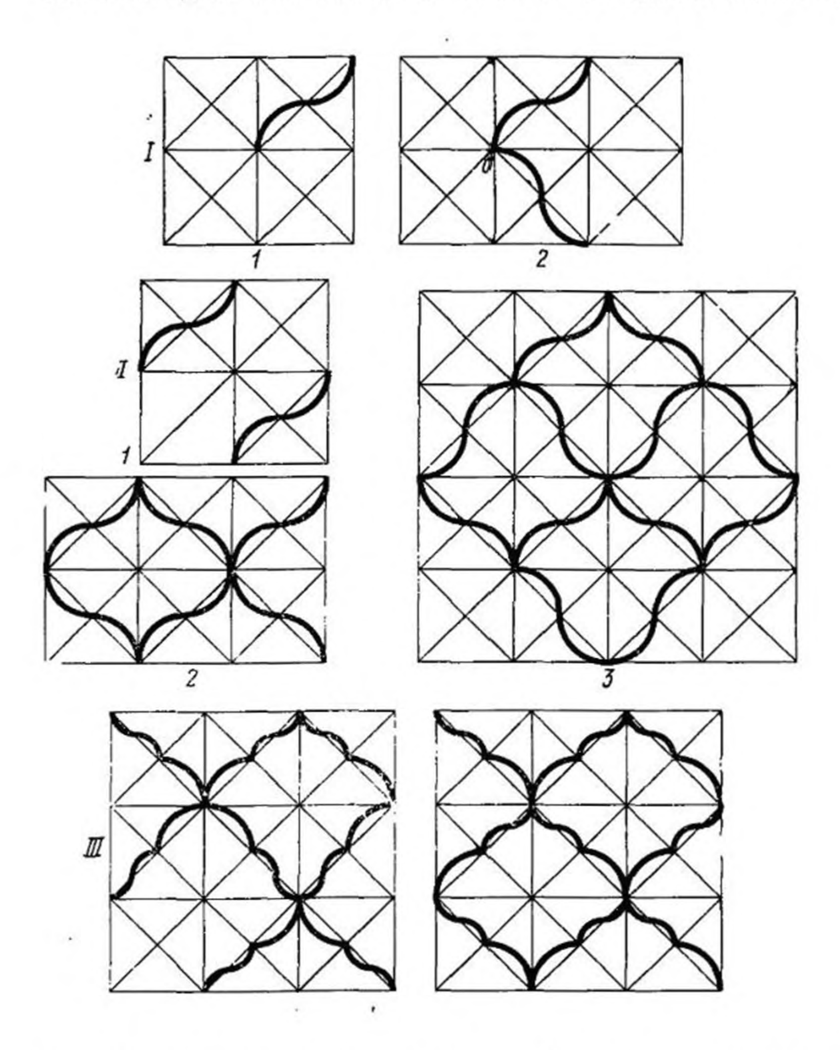
В обоих случаях вместо гуська может быть употреблен каблучок или иная фигура, скомпонованная по тому же принципу, что и гусек (то есть из двух отрезков, повернутых на осях центральной симметрии). Это могут быть и геометризированные фигуры, построенные по тому же принципу.

Чертежи III и IV повторяют I и II с той лишь разницей, что фигуры типа гуська и каблучка заменяются фигурой типа сар-бохори. В отличие от гуська и каблучка сар-бохори состоит из двух частей неодинаковых начертаний: из гуська и выкружки. В результате применения сар-бохори по чертежу III получается фиг. I и по чертежу IV — фиг. 2. В обоих этих случаях фигура сар-бохори может быть заменена геометризированной фигурой аналогичного построения.

Заметим, что чертежи I, II и IV позволяют заполнить плоскость фигурой одного типа; чертеж III требует применения фигур двух типов, что уже нарушает принцип мадохиля.

Нужно сказать, что отступления от принципов мадохиля в орнаменте IX—XIII веков довольно часты; объясняется это

тем, что полученные на основе гуська, каблучка и сар-бохори фигуры пользовались огромным успехом и их употребляли часто как самостоятельный мотив, включая в композиции медальонов, розеток, каем и т. д. В архитектурном убранстве почти каждого памятника XI—XIII веков можно найти бес-



конечное количество примеров употребления этих фигур в линейной, круговой, отвесной и других композициях. Естественно, что форма фигур при самостоятельном их употреблении часто при этом отклонялась от изначального построения и приобретала более свободный характер, перерабатываясь в соответствии с материалом и техникой выполнения декоративного рисунка.

б) **Медальоны.** Применение крупных фигур геометрического построения вызывало необходимость их заполнения в строго очерченных рамках прямоугольника, круга, звезды и т. д. Этой цели отвечали самые различные средства построения узора, но особенно важную роль играли при этом медальоны и розетки.

Рассмотрим несколько наиболее употребительных приемов их композиции и построений.

1. Круговая центрическая композиция. Представлена в настенной росписи термезского дворца (рис. АО 113—1). Медальон строится размещением на осях окружности четырех тюльпанов, чередующихся с чашечкой цветка; «пестики» тюльпанов, скрещиваясь, переходят в лепестки. Плодоножки в свою очередь образуют посредине звездочку. Понятия медальон и розетка здесь равнозначны.

2. Вариант круговой композиции: медальоны-розетки (илл. 92). Представлены в резной терракоте XII—XIII веков (Самарканд). Снова чередуются цветы и бутоны, образуя в центре звездочку; круг из перлов — дань традиции. Розетка вписана в прямоугольную звезду или обрамлена фестонами. В углах — заполнение в виде решетки или листвы.

3. Медальон в отвесной композиции. В построении силуэта сохраняют значение вертикаль и горизонталь. Форму ему дает трилистник (в двух вариантах — с острым и округлым зубцом) (илл. АО 113—2). Острый зубец («арочка») придает медальону устойчивость положения (тупое основание, острый верх). Заполнение составляет побег ветвей парной спирали (горизонталь при этом исчезает).

Другой медальон (рис. АО 113—3) имеет только одну ось симметрии. Силуэт его — многолопастной формы с килевидным венчанием. Бег спиралей вынесен, образуя густо плетенный узорный фон. Сам медальон заполняет изображение цветка на ветке. В композиции его плавный ритм линий и форм в состоянии устойчивого равновесия; полное отсутствие геометрии и необычайно тонкое чувство пластики и грации в изгибе ветвей и лепестков.

Нужно сказать, что в сравнении с резным ганчем резная терракота дает наиболее тонкие и изящные примеры выполнения пластического узора, особенно таких его сложных в композиционном отношении деталей, как розетка и медальон.

в) **Каймы.** Разнообразие каем XI—XIII веков в архитектурном орнаменте неисчислимо. В кирпичном рельефном узоре особенно примечательна так называемая «сельджукская цепь» (не приходится оговаривать, что она столь же «сельджукская», как и караханидская, газневидская и пр.). Образцы этого мотива уже отмечались нами (см. портал Рабати-Малик). В плоском узоре из кирпича так же типичны переплетающиеся и перегнутые «ремни» (см. мечеть Намазгах в Бухаре). Для резного ганча X—XIII веков лучшим и типическим собранием каем могут служить обрамления и пояски афрасиабских панелей и дворца термезских правителей. Первые сохраняют еще связь с античным меандром и относительно сдержанны, порой просты (рис. АО 115). Вторые рисуют нам весь цикл развития этого вида орнаментации — от тех же классических меандров и до сложных бордюров.

Уже в античном меандре жил мотив «падающей волны», выраженный в соответствии с задачами архитектурного убранства или характером используемого материала. На протяжении IX—XIII веков мотив вытянутого меандра очень далеко уходит от своих античных прототипов и все больше приближается снача-

ла к «синусоиде» (плавной волне), а затем и цветочно-растительным формам, построенным на ритмах той же «падающей» или «плавной» волны. Требование строгого соблюдения ритма и соответствие месту («тяжелые» и «легкие» каймы статичного и динамичного рисунка) сохраняет значение главного условия удачного применения того или иного вида каем.

Отметим также, что именно в каймах сохраняются почему-то лучшие местные формы узора. Так, каймы термезского дворца не встречаются в Самарканде, но единичные их мотивы отмечаются в Мерве, Данденакане[260].

260 Такая же устойчивость в мотивах каем сохраняется, между прочим, и в узбекских «джияках», которые составляют среди вышивальщиц особый вид изделий, со своим устойчивым кругом местных мотивов и форм

На панелях дворца IX—X веков на Афрасиабе меандр сильно вытягивается в длину (рис. А0 115—1), приобретает дополнительные украшения (кружки, зигзаги, рис. А0 115—2, 3); появляется и двойная волна, в разрывах которой лепестки (рис. А0 115—4). На панно дворца в Термезе (XII в.) тот же цикл развития выражен по-иному (меандры походят больше на ремни и побег лозы). Затем следуют каймы, где пересечение синусоиды порождает мотив «глазка». Он приобретает самостоятельное значение и компонуется с плетенкой в один и два ряда. Наконец, встречаются подражания каймам из узорных кирпичиков (илл. 92).

Мотивы растительно-цветочного узора выражены более полно в группе каем, построенных на волнистой линии вьюнка (одинарной и двойной). Здесь широко использованы изящные формы отогнутого листа (илл. 93).

Этим, конечно, не исчерпываются мотивы каем X—XIII веков. Мы обрисовали лишь немногие, особо характерные для данной эпохи. Вполне очевидно, что и каймы, подобно другим специальным видам архитектурного орнамента, следовали общему развитию стиля монументально-декоративного искусства.

Зооморфный орнамент. Зооморфный (животный) орнамент получил в средние века свое как бы второе рождение. Мы уже указывали на его большое распространение в искусстве первобытнообщинного строя и особенно в сако-массагетском и скифском искусстве. В искусстве древних городов Средней Азии античного времени орнамент часто заключал в себе изображения животных, но они всегда сохраняли самостоятельное значение и не сливались с растительными и геометрическими формами в одно целое. И только в пору средневековья фигуры животных утратили свое самостоятельное значение и полностью подчинились композиции и формам листьев, ветвей, бутонов, геометрических линий и фигур. Изображения животных были подчинены стилю линейного узора, и в этом сказалось прежде всего коренное отличие эстетического строя орнамента средних веков от орнамента античных времен.

Мы уже отмечали, что в архитектурном орнаменте древнего мира ряд мотивов был связан с некоторыми мифологическими образами, поскольку художественное творчество вообще носило в ту пору в значительной мере мифологический характер. Элементы религиозных представлений и связанное с этим представление о магическом значении избранных мотивов сказывались в том, что изображения некоторых животных и растений считались полезными и даже необходимыми для благополучия проживающих в доме людей. Смысл многих из этих

изображений был давно утрачен, и они продолжали бытовать в орнаменте раннего средневековья больше в силу сложившейся привычки видеть эти изображения в убранстве зданий и на бытовых изделиях.

К числу таких древних мотивов, связанных с отмиравшими уже культами, относятся, например, изображения крылатых животных. Не будем касаться всего круга вопросов, связанных с этим мотивом изображения, так как это слишком обширная тема. Ограничимся лишь констатацией факта, что крыльями наделялись не только священные животные, но и короны некоторых правителей Средней Азии и Ирана. Головные уборы с птичьими крыльями носят персонажи, изображенные на монетах кушаншахов и эфталитов; они украшали крупную голову из терракоты на оссуарии из Тейляка (Самаркандский музей), с птичьими крыльями на голове изображены герои и божества на терракотовых изделиях Самарканда, на серебряных чашах хорезмийского и согдийского происхождения и т. д. В настенной резьбе по ганчу дворца в Ктесифоне (VI в.) изображение птичьих крыльев и луны в кругу из перлов олицетворяет собой эмблему царственного дома сасанидов (илл. 94). В своей семантике она связана с мотивом небес (крылья) и круга (солнце). Быть может, эта эмблема имеет и другое, более сложное смысловое значение. Спустя несколько веков, с утверждением ислама, мы находим тот же мотив в резьбе по ганчу в столице халифата Самарре (IX в.). На этот раз «крылья» хотя и сохраняют знакомые очертания (перья или чешую), но ничего зоологического в них уже нет (илл. 94). Круг разорван и трактуется скорее не как «солнце», а как вписанное в завиток растение, цветок. Концы крыльев закручены. В Самарре мы можем наблюдать и дальнейшую стилизацию этого мотива (илл. 94).

В Бухаре и Термезе эта стилизация, быть может, совершенно независимо от Ктесифона и Самарры, проделала тот же путь развития и дает нам аналогичные, но еще более схематизированные изображения. Мы отмечаем их и в резьбе по ганчу на южном портале мечети Магоки-Аттари (XII в., во дворце правителей Термеза (XII в.) и на михрабе из Ашта. Фигуры парных крыльев приобрели к этому времени сильно геометризированную форму. Фигура строится в форме S-образных завитков, представляющих собой не что иное, как схематизированную полупальметту. Пользование ею часто тождественно в далеком Каире и в Самарканде.

Отметим в этой связи мотив двух вписанных в круг фигур в резьбе по ганчу на портале караван-сарая Рабати-Малик (XI в.) и мавзолея Хаким ат-Термези (XI—XII вв.), где S-образная линия делит круг на две подобные части (илл. 94). Одна из них трактуется здесь в традиционных формах крыла птицы, другая — как полупальметта. Прежнее символическое значение круга с двумя вертящимися половинками исчезло, и его вытеснило новое понимание этого мотива как элемента отвлеченного растительного узора.

Не только животный мир, но и природа в целом утратили для художников средневековья свой предметно-чувственный характер. Увлечение геометрическим орнаментом и линейной

стилизацией форм животных и растений вполне отвечало той борьбе, которую ислам вел с материалистическим воззрением на мир. Ислам был враждебен античной мифологии, однако образы ее продолжали еще долго жить в народной среде; привязанность народа к древним мифам была столь велика, что даже деяния мусульманских святых продолжали часто облекаться в форму привычных мифов. Животный эпос и мифы древности воскрешались каждый раз, когда народные массы поднимались на освободительную борьбу.

Борьба за независимость против власти багдадского халифата и за установление собственной государственности (при саманидах) вызвала возрождение образов национального эпоса. Герои литературных произведений Дакики, Рудаки, Фирдоуси утвердились надолго и в декоративно-прикладном искусстве (стихотворные строки и фигурные изображения на керамике и металле). К ним прибавились, особенно в XI—XIII веках, сцены животного эпоса, полуфантастические образы которых возникли под влиянием древних космогонических представлений и народных верований.

Очень характерны в этом отношении уже упоминавшиеся нами колонна (рис. А0 119-1) и резная деревянная доска из Обурдона (илл. 94).

Первооткрыватель обурдонской колонны М. С. Андреев полагал, что резьба на ней заключает сочетание рыбьего хвоста, тела змеи или червя и головы птицы [261]. Несколько по-иному описывает этот орнамент В. Л. Воронина. Она отмечает, что «на чешуйчатых изогнутых лопастях, напоминающих тела рыб, соединенных хвостами с глазком в виде конической шишечки, размещены попарно птичьи головки. Шейки птиц украшены частью кружками, частью чешуйками, горлышко отмечено поперечной полоской. Крулый выпуклый глаз и клюв исполнены вполне реалистически. Из-под птичьих шей тянется вверх вторая пара рыб, но миниатюрных и трактованных иначе. Таков средний ряд орнамента. Верхний и нижний ряды несколько отличны в деталях: внизу птичьи головки заменены рыбками, вверху рисунок завершается второй парой птичьих головок на длинных шеях, которые венчают собой всю орнаментальную композицию... Фантасмагория животных образов сочетается в причудливой гармонии, где игра линий рождает новые химеры: попарные конические глазки и клювоподобный рельеф между ними, вместе с очертаниями рыбьих тел, напоминают голову филина. Это еще невиданный образец чисто зооморфного орнамента, где растительные формы совершенно отсутствуют...» [262].

Игра линий в этом узоре действительно «рождает новые химеры». Однако необходимо внести некоторые уточнения и поправки к приведенному выше описанию.

Заметим, прежде всего, что композиция узора капители обурдонской колонны строится по типу входящих друг в друга фигур; они располагаются в шахматном порядке в три яруса (рис. А0 119-1). Так как капитель имеет коническую форму, то фигуры не могли быть выполнены одинаково. Имеются и индивидуальные различия: птичьи шейки в одних случаях из перлов, в других — из чешуек. Но в основном каждая фигура

261 М. С. Андреев. Деревянная колонна в Матче — Известия РАИМК. т. IV. 1925. с. 115—118. См. также К. Ушаров. Колонна из вечного дерева — «Семь дней», № 44. 1927. с. 15.

262 В. Л. Воронина. Резное дерево Зеравшанской долины. МИА. № 15. М.—Л., 1950, стр. 210—211.

состоит из парных чешуйчатых крыльев, уже известных нам по орнаменту более ранних эпох (крылатый баран в резном ганче дворца в Кише, изображения рогов барана между распахнутыми крыльями в росписях Балалык-тепе). На капители обурдонской колонны их место занимают парные птицы; в среднем ярусе с более короткой, в верхнем ярусе — с длинной шеей; нижний ярус заполняют парные лепестки, напоминающие стручок. В промежутках между фигурами — сердцевидные пальметты с выкружками. Благодаря игре теней и сложным переходом линий и возникают фантастические образы — не то червей, не то змей, не то филинов. В действительности здесь главенствует мотив птицы с петушиной головой и длинной шеей на фоне поднятых концами кверху крыльев с чешуйчатым оперением.

Парные птичьи шейки, как и распахнутые крылья, — мотив хорошо известный по «сасанидским» тканям; на них сохранилась, кстати говоря, и раскраска орнамента в черный, желтый, зеленый и красный цвета[263].

На резной доске из Обурдона (илл. 94) мотив птичьих голов на длинной шее трансформируется в изображении змеи-птицы. Формы ее подчиняются волнистой линии, фон между попарно сомкнутых головок заполняют сердцевидные пальметты, причудливо сочетающиеся с фигурными листьями и завитками. Образы древней мифологии с ее фантастическим отражением связи земных и небесных стихий здесь уже затемнены. С мотивом змеи-птицы мы встретимся в последующие века еще не раз.

Несомненно одно: изображения реальных и фантастических птиц и животных в орнаментике и искусстве IX—XIII веков имело под собой не только следование традиционному мотиву, но связывалось и с определенным строем представлений.

Известные географы этого времени занимаются экспериментами с геометрическими фигурами в начертании карт. Именно в «Атласе ислама» и, в частности, в круглой карте мира усиленно начинает сказываться тенденция к геометрическому, чисто условному изображению береговых линий и рек. На некоторых картах ал-Истахри, например, Средиземное море рисуется почти в круглой или несколько эллиптической форме[264]. Тот же прием условной геометризации лег в основу карт ал-Казвини, Ибн-ал Варди, Идриси. Характерна в этом отношении и круглая карта с элементами геометризма Махмуда Кашгарского (1074). И хотя «в арабских картах никогда не встречаются изображения людей и животных, которые придают иногда такой фантастический характер средневековым картам Европы»[265], известный географ Масъуди представляет себе мир в виде птицы, по телу которой рассыпаны города и страны[266], Абдарахман ас-Суфи составляет знаменитую карту, на которую наносит свыше тысячи звезд и созвездий, рисуя их в виде космических животных (льва, медведицы, овна и т. д.) с разбросанными по их телу звездами и планетами[267].

Вспомним изображения фантастических зверей в резном ганче дворца в Термезе (XII в.). Там мы находим украшавшие свод парные фигуры крылатых львов со звездами и розетками на туловище (илл. 95), фрагментированное изображение льва

263 R. Pfister. Gobelins sassaniedes du Musée de Lyon. Extrait de la Revue des arts Asiatiques. Paris. 1930. Pl. I. 2

264 И. Ю. Крачковский. Избранные сочинения. т. IV, с. 209

265 Там же

266 «Вселенная и человечество». Под ред. Г. Крамера. СПб, 1896, с. 429.

267 Ср. изображения созвездий к атласу ас-Суфи на миниатюрах Мухаммеда Самарканда — XVI в. и у Закария ал-Казвини XIV в. (И. Ю. Крачковский. Избранные соч., т. IV, рис. 49 и 50)

или тигра на спине быка (традиционное изображение хищника, терзающего травоядное животное) (рис. А0 120—3), парные фигуры крылатых львов (рис. А0 121—1) и фантастическое изображение двух львов с общей круглой головой-личиной (рис. А0 121—2). Части звериных тел трактованы подчас условно — конец хвоста с полупальметтой, грива в виде завитков; клейма имеют вид многолопастных розеток с вписанными в них шестиконечными звездами. Пространство между передними ногами двух геральдически расположенных крылатых львов образует заполненную растительным узором геометрическую фигуру.

Здесь явно проявляется, с одной стороны, приверженность к старому животному эпосу, а с другой — стремление выразить знакомые образы в геометризированных формах. Но там, где фигуру животного нельзя передать путем линейного построения, там приходит на помощь растительный орнамент, в гибких линиях которого можно различить очертания звериного тела, хвост, гриву, лапы и т. д.

Изображения «звездных грифонов» на сводах термезского дворца явно связаны с образом обитателей небесной тверди. Да и расположение других изображений животных среди бесконечных комбинаций звезд заключало, быть может, какой-то специальный смысл. Космическое значение имел, возможно, и сам «звездный» орнамент. На это указывает, между прочим, сохранившееся в исламе (ранее свойственное сабиям) почитание звезд [268]. Полународным воззрением (связанным с культом природы) придан вполне определенный смысл. В коране говорится, что небеса представляют собой семь возвышающихся друг над другом твердых сводов [269]. Нижний свод «без всяких щелей и трещин» [270], и на нем утверждены солнце, луна и звезды. Светила должны служить украшением небесного свода и защитой его от дьяволов [271]. Даже Абу Рейхан Бируни — далекий всякой официальной догматике ислама — допускал, что «когда при молитве ищут помощи в фигурах светил, то сила молитвы увеличивается» [272].

Отметим, что в тимпанах арочек, где помещены парные львы с круглой головой, изображены побеги лозы или другое вьющееся растение с оригинальными плодами (?), напоминающими стручок перца. Такие же, но более ясно выраженные фигуры мы отмечали уже в резьбе на портале караван-сарая Рабати-Малик (XI в.), где они явно восходят к двум вписанным в круг вертящимся фигурам с глазком в виде запятой. Это известное на Востоке изображение, получившее в китайском орнаменте значение символов дня и ночи. В Средней Азии этот мотив также пользовался большим успехом и трактовался часто в виде двух рыб (белой и черной) или двух крыльев, олицетворявших какие-то схожие представления о дуалистических началах природы.

Излюбленные и очень традиционные сцены охоты продолжали и в этот период находить себе место в архитектурном убранстве зданий. В стеклянных медальонах дворца термезшахов они представлены сценой (всадник в нимбе с птицей) или атрибутами охоты (беркут) [273]. Изображения хищника видны и на жженом кирпиче в собрании Самаркандского музея.

268 А. А. Архангельский. Мухаммеданская космогония. Казань, 1869, с. 64

269 Коран, XIV, 37; VII, 52, II, 27

270 Там же, 50, 6; 67, 3

271 Коран, I XVII, 3

272 Абу Рейхан Бируни. Избранные произведения, т. I. Ташкент, 1957, с. 241

273 В. Д. Жуков. Стеклянные медальоны из дворца термез-

ских правителей.— Известия УзФАН СССР, 1940, № 4—5

Переработка мотивов животного царства в мир растительной орнаментики интересна еще как показатель разного отношения к этой задаче в городском и сельском ремесле. В феодальных торгово-ремесленных городах, где сильнее сказывались ограничения и запреты ислама, этот процесс сливался зачастую с иссушающим влиянием религии. «Геральдический стиль» в трактовке животных был, в свою очередь, вызван приверженностью феодальной знати к гербам и знакам сословных отличий. Все это не могло не оказывать известного влияния и на общий характер декоративного искусства феодальных городов.

В сельских местностях идеология высших классов феодального общества не имела столь большого влияния на искусство, и в нем ярче проявлялись местные, локальные черты народного творчества. Здесь больше, чем в городах, сохраняли значение мотивы условного изображения небесных светил (луна, солнце, звезды), эмблемы животного мира (часто тоже как олицетворение небесных сил), колонны и священные деревья (дерево жизни), подобия квадр и метоп, заимствованных, вероятнее всего, из традиционного убранства древних сооружений. Известную роль сохраняли также племенные, тамгообразные знаки, из которых многие перешли затем и в архитектурное убранство зданий из жженого кирпича и резной терракоты. Утратив свое былое смысловое значение, они наряду с искусством городов, вошли в архитектурный орнамент средневековья как уже лишенные религиозного значения художественные формы.

Таким образом, архитектурный орнамент Узбекистана и Средней Азии IX—XIII веков не был односоставен ни по времени, ни по запасу своих мотивов и форм. Отражая исторический ход развития строительной техники, художественных вкусов и потребностей различных социальных групп и классов феодального общества, он выражал их эстетические идеалы и вкусы (насколько это вообще возможно в монументально-декоративном искусстве). Главной основой этого искусства было художественное ремесло и питавшее его народное творчество города и деревни.

Художественные качества архитектурного орнамента XI—XII веков и эстетические воззрения эпохи. Художественные качества произведений искусства любой эпохи нераздельно связаны с их идейно-образным выражением и мастерством исполнения. Однако идея художественного произведения, строй его образов, техника работы мастера не исчерпывают собой эстетических достоинств вещи. Критерий художественности сложен. В живописи одни ценят ее идею и уровень исполнения, другие внимают больше своим чувствам, настроениям, переживаниям и, погружаясь в них, находят как бы в себе самих мерило оценки произведения. Обе эти стороны эстетического восприятия связаны между собой, и нельзя исключить одну из них ради другой. Еще более сложно обстоит с архитектурой и монументально-декоративным искусством, поскольку произведение архитектуры — это не только искусство, но и прежде всего целесообразно возведенное сооружение.

Идейно-образные качества архитектуры составляют такое же непременное ее качество, как и соответствие здания определен-

ному общественно-необходимому назначению. Ложное по замыслу и идее, бессмысленное по назначению лишено художественности при всем совершенстве узора. Но то, что вырастало из материальных и духовных потребностей людей (даже вследствие религиозных чувств), находило в искусстве форму своего художественного выражения и несло в себе эстетические качества.

В архитектуре и монументально-декоративном искусстве эстетические качества не могут быть искусственно выделены наподобие жизнетворных витаминов, имеющих свои химические обозначения. Однако комплексное рассмотрение ряда сторон, в которых выступает художественное явление, позволяет уловить в нем главное и характерное.

Сравнительно-исторический метод изучения архитектурной орнаментики — только первый шаг на этом пути. Он не дает полного ответа на вопрос о сущности ее эстетических качеств в рассматриваемую эпоху. Но благодаря ему эстетические качества гирихов и ислими XI—XIII веков предстают как формы чувствований и представлений, резко отличные от античности и раннего средневековья, и как начало нового этапа в развитии художественного мышления феодальной эпохи. Наблюдения над формой заключают уже и некоторое понимание закономерностей, а также исторической обусловленности рождения данного стиля искусства. А это означает и частичное раскрытие тайны огромного воздействия на людей своей эпохи и последующих эпох.

Стиль архитектурной орнаментики XI—XII веков как новаторский стиль явился обобщением вековой практики народа, вступившего в новый этап своего социального и культурного развития.

Историческое значение его в том, что это был стиль, целостно выраженный в своем содержании, отвечающий вполне определившемуся мировоззрению разноплеменных масс. Из опыта народных мастеров и пестрого творчества различных родоплеменных групп в нем было отобрано, возведено в руководящий принцип и метод искусства только самое нужное для выражения эстетических идей своей эпохи.

Сущность этих идей, выраженных на языке строительного дела и декоративного искусства, мы уже отмечали: соединение центрического и портального принципа в композиции зданий; архитектоника масс и подчинение ей пространства; принцип дистанции и масштабности, выражающий соотношение больших и малых величин (своего рода иерархия, наличествовавшая в обществе), лаконизм и суровая простота объемов при тонкости и изяществе деталей; превращение стеновых материалов в отделочные; выработка и специальное совершенствование облицовок, развивающих качества самой архитектуры, организация плоских и кривых поверхностей в систему самостоятельных полигонов; полный отход от скульптурной пластики в сторону одноплановых (реже многоплановых) плоских узоров; блестящая разработка геометрических плетений и решеток в самых различных градациях формы от рельефного кирпича до совершенно плоского сграффито; необычайная культура линий — преобладание плавных кривых с выкруж-

ками в сочетаниях со спиралями и волнистым побегом на осях и сетках; высокий профессиональный опыт мастеров, выработавших определенную систему начертания узоров, всегда близких наилучшим возможностям материала.

Узор XI—XIII веков обладает ярко выраженной материальностью формы. Он строго соподчинен материалу. И хотя один и тот же мотив изображения встречается в разном материале, мы сразу ощущаем глубокое различие кирпичного, резаного или тканого узора; они разные по характеру и цели. Перенос мотива украшения тканей или металла в убранство зданий наблюдался в архитектуре и раньше, но там сохранялась форма соответственного рода изделий: серебро звучало в гипсе, металл в глине, и т. д. В XI—XIII веках существовал также широчайший обмен мотивами архитектурного декора и прикладных искусств, но узор ткани, перенесенный в кирпич, подчинялся высокой культуре кирпичного узора и обретал свойства и качества архитектурной облицовки; резное дерево, дав пищу резьбе по терракоте, создало и свою особую культуру резной терракоты, непревзойденную в последующие века. Каждый вид отделочных работ выработал свои «пардозы», создал ему одному свойственные приемы обработки фактуры поверхности. Покрытие кирпича и резной терракоты охристым лаком или ангобом отвечало задаче лучшего сохранения облицовок и выявления их природной фактуры. Роспись по ганчу и дереву не скрывала материала и лишь вносила в узор живость и разнообразие. Эти эстетические качества получили в XI—XIII веках высокое развитие.

Факторы взаимодействия техники и искусства имели огромное значение, особенно в работе стоящего на лесах стройки мастера-исполнителя. Но не будем упускать из виду и эстетические качества самого узора, следуя которому работал мастер. Еще до воплощения орнамента в материале этот узор получал жизнь в замысле художника — как идеальный образ будущего творения. Узорность была неотъемлемой частью убранства средневековой архитектуры и прикладных искусств. Она проявлялась в форме каллиграфического письма, оборотах литературной речи, ритмах и ладах музыки. Разве не каллиграфия и орнамент владеют воображением автора Кабус-намэ (XI в.), когда он говорит о красавице: «Она кумир... по стану алиф, мим у нее рот, и нун у нее локон... В локонах у нее мускус, а в мускусе завитки. В извивах их изгибы, а в изгибах извивы». Или как сказано в другом рубаи: «...в россыпи кудрей красавицы шесть вещей: завитки (печ), узлы (гирех), изгибы (банд), извивы (хам), извилины (тоб) и извороты (шихан)»[274]. В произведениях Майруфи и Рудаки завитки волос постоянно сравниваются с буквой «джим», челка на лбу — с буквой «айн в айне». Лукари сравнивает синеватый локон с завитками гиацинта. У Майруфи, Джуйбари, Рудаки, Лукари, Камари, как показали исследования Э. Бертельса, «лицо постоянно сравнивается с цветами»[275]. Такое мировосприятие образно выразил Омар Хайям в своей известной сентенции:

Наш мир — поток метафор
И символов узор....

[274] Кабус-намэ, М., 1953, с. 226

[275] Е. Э. Бертельс. Персидская поэзия в Бухаре X в. М.—Л., 1935, с. 52

Однако за подобными хитросплетениями мистической философии поэтов-суфиев, видевших в узоре метафорический образ мироздания, нельзя не ощущать вкусов и воззрений народных масс, для которых узор был излюбленной формой искусства.

Узорность в архитектуре, в прикладных искусствах, в поэзии и музыке. Узорность как стиль искусства, как всеобъемлющее художественное воззрение на мир. Откуда это поразительное влечение к орнаменту во всех сферах духовной жизни средневекового общества?

Источником узора всегда была окружающая человека жизнь, природа, люди, формы, рожденные трудом (ткачеством, гончарным делом и т. д.). Но узор не слепок с натуры, он живет в кругу своих строго излюбленных сюжетов и тем, претворенных фантазией в такие же «символы», в каких поэзия той же эпохи выражала красоту мироздания.

Унсури (XII в.) сравнивает кипарис с куполом, украшенным золотыми рисунками, а пламя зажженного в праздник костра — с «зарослью тюльпанов». Его современник Манучехри называет красные и желтые тюльпаны «всезажигающим пламенем», а в касыде Фаррухи то же пламя, по словам поэта, «как чертеж Евклида» [276].

[276] Е. Э. Бертельс. Праздник джашн сада в таджикской поэзии.— Сб. к 80-летию со дня рождения А. А. Семенова. Сталинабад, 1953, с. 36—39

Ясно, что не от идеологии феодалов-крепостников и юродствующих схимников заимствовало искусство феодального средневековья свой сказочно богатый растительно-геометрический орнаментальный стиль. Произведения искусства XI—XII веков не были также вольным изобретением художников, проявлением их личного вкуса. Искусство всегда выражало строй мыслей и чувств больших общественных групп, если не всего народа.

Интерес к узорной орнаментике возник в связи со всем строем образных представлений людей, в том числе и далеко стоявших от прямых интересов изобразительного и декоративного искусства.

Философы, ученые, не говоря уже о поэтах и музыкантах, тоже разделяли это видение мира и находили в своей области важные доказательства его соответствия природе вещей.

Все мироздание мыслители этой эпохи представляли себе в формах то фантастических животных, то в виде совершенно отвлеченных построений. Если у Масъуди земной шар — птица, то Истахри рисует его в виде ряда геометрических фигур, изображает моря, реки, города, пользуясь только циркулем и линейкой. В приписываемых Ибн-Сине стихах брови, глаза и нос человека — только зашифрованные начертания перевернутого «задом наперед» имени святого Али [277]. Но такие суждения усердствующих поэтов были с яростью отвергнуты бесстрашным Бируни. Сарказм ученого беспощаден. Он не слишком почтителен и к самому Мухаммеду, когда касается изображения его физических черт как человека. «Они говорят, что «мим» есть подобие головы, ха — подобие туловища, второй мим — подобие живота, а «даль» подобие ног. Я думаю, что эти люди несведущи в отношении изображений, так как считают одинаковой величину головы и живота, (уменьшают) количество членов, выходящих из всего туловища, и забывают

[277] Е. Э. Бертельс. Авиценна и персидская литература. ИАН СССР, 1938, № 1—2, с. 78.

(об органах) осуществляющих сохранение рода...»[278]. Но, обсуждая усердствующих в догматике, сам Бируни за пределы воззрений своей эпохи уйти не смог. Он дал чисто научное обоснование связи живой природы с геометризацией форм в современном ему искусстве и тем как бы очистил его эстетическое содержание от религиозно-мистических привесков. И это прекрасно выражено в следующих его рассуждениях:

«Близко к особенностям цветов стоит одна вещь, которой можно удивляться. А именно число листьев, края которых образуют кружок, когда цветок распускается, в большинстве случаев соответствует правилам геометрии. Чаще всего оно совпадает с хордами, которые можно найти геометрическими методами, но не с коническими сечениями. Едва ли найдется какой-нибудь цветок, количество листьев которого составит семь или девять, так как их нельзя методами геометрии вписать в окружность (в виде) равнобедренных (треугольников). Напротив, (листьев) бывает три, четыре, пять, шесть или восемнадцать. Такое обстоятельство существует чаще всего... Так обстоит и с другими вещами»[279].

Бируни не только констатировал факт математической закономерности в строении цветка, но и поставил ее в связь с общими закономерностями явлений природы. Он утверждал, что «двойничность в противоположных вещах существует (в природе), как существует тройничность во многих листьях и зернах растений, четвертичность в движении звезд и в днях кризисов (болезней), пятиричность в стебельках травы, в листьях и в жилках многих цветов, а шестеричность естественна в окружностях и существует в (форме) пчелиных ульев и частиц снега»[280]. Этими суждениями Бируни подошел вплотную к вопросу об отражении свойств и черт в наиболее близком геометрии орнаментальном искусстве.

Выработанные на Востоке в поисках совершенства обороты речи, эпитеты и сравнения, кажущиеся порой докучными современному читателю, открывали тогда человеку мир неведомой красоты в звучании изящных слов и тонкости иносказаний. «Цветочный стиль» не был приемом внешней стилизации, это был метод поэтического видения мира, выражения человеческой мечты о покое, красоте, о счастье, хотя бы и сказочном, неземном. В последующие века развития феодализма такая отрешенность от мира людских интересов и страстей стала выражением реакционного миросозерцания, но в XI—XIII веках этот образный строй был еще полон возвышенных представлений о назначении искусства как зеркала, в котором грубый облик реальной жизни исправлен по законам идеальной красоты. Носителем этой красоты в условиях феодального строя с его всеобщей зависимостью и подчинением не могла быть человеческая личность, скованная в своих духовных проявлениях всеми установлениями средневековья. Это могла быть только природа, неодушевленный, но вечно прекрасный мир цветов и растений.

Растительный орнамент XI—XIII веков принадлежит к завоеваниям человеческой культуры и никак не может быть отнесен к порождениям реакционной идеологии ислама. И «цветущий куфи» в эпиграфике стран мусульманского Востока, и

[278] Абу Рейхан Бируни. Избранные произведения, т. I, Ташкент, 1957, с. 237—238.

[279] Там же, с. 329

[280] Там же, с. 328

«терратологический» (животный) стиль древнерусской письменности той же эпохи принадлежат к числу замечательных памятников художественной культуры, возникших на основе народной фантазии.

Геометрические арабески (гирихи) кажутся в этом отношении более чуждыми живому и богатому воображению народа, но и здесь нельзя исходить в оценке эстетических качеств гириха из уготованной ему в последующие времена судьбы, когда арабески стали синонимом экзотики.

У гирихов Средней Азии XI—XIII веков имеются свои, позже утраченные качества. Они, прежде всего, художественны, постоянно выходят за узкие рамки геометрии. Они верны общим ее законам, сохраняя симметрию и ритм. Но в работе мастера XI—XIII веков над гирихом всегда ощущается действие принципа преднамеренно нарушаемого и постоянно восстанавливаемого равновесия. В основу композиции берется сочетание одинаковых, подобных или разных фигур, вычленение части из них или фрагмента суммы нескольких с применением дополнительных вставок и зрительных поправок. Все это создает впечатление живости, движения, борьбы линий и форм. Художник не удовлетворяется построениями осевых линий и доводит рисунок до полноты звучания, откладывая толщину линий фигуры то на одну, то на обе стороны от оси, не считаясь с нарушением строгих правил геометрии. Наконец он профилирует эти линии и насыщает их фон растительно-цветочным узором, добиваясь гармонии в рисунке, рельефе и тональности; последней он придает огромное значение, хотя и не прибегает еще к развернутой полихромии.

Как видим, и здесь поправки от руки, «исправления» геометрии (как и «исправления» данного природой) вносят в творчество орнаменталиста XI—XIII веков живое, творческое начало.

Общность социальной и культурной среды, связь товарного производства и рынков сбыта вызывали сказочно быстрое распространение художественных изделий по всему Востоку. Переработка мотивов не поспевала за наплывом новых и новых рисунков. Они входили в быт настолько быстро, что и сама необходимость их обработки теряла смысл. Некоторые мотивы стали настолько общими, что безнадежно искать их первоисточник. Например, превосходные бутоны в резной терракоте Самарканда XI—XIII веков, столь, казалось бы, особые и неповторимые по форме, украшают в эту пору бесконечную цепь памятников. На восточном конце этой цепи — мавзолеи Узгента XI—XII веков, на западном — памятники Испании и Марокко той же эпохи [281]. Формы бутона — одни, материал и приемы композиции рисунка — разные.

[281] G. Marçais, L'architecture musulmane d'Occident. Paris, 1954. Fig. 162

Нужно отметить, что в орнаменте отдельных областей Среднего и Переднего Востока всегда было больше точек схода, чем в архитектуре. Это естественно. Роль орнамента была неизменно служебной, вспомогательной. Заимствования в декоре носили частный характер. Без коренных перемен в архитектуре сооружений не менялось существо стиля. Наоборот, орнамент, воспринятый извне, приспосабливал свои пластические и живописные качества к местным архитектурным формам.

В сравнении с малоазийским архитектурным орнаментом XII—XIII веков среднеазиатский орнамент XI—XII веков кажется более плоским и графичным. Здесь легко допустить некоторое влияние на искусство религиозных сект, видеть в нем отражение иссушающего ригоризма ханифитов на Востоке и терпимость к фигурным изображениям со стороны шиитов на Западе. Однако такая точка зрения неправильна. Растительный орнамент малоазийских сельджуков действительно более мясист, пышен, имеет часто пластически выраженный рельеф, образующий игру светотени. Орнамент газневидских и караханидских земель более строг, и декоративность его доведена порой до предела, пластические начала в нем сводятся до минимума, преобладает чистый узор. Вместе с тем малоазийский орнамент часто бессистемен и эклектичен: византийские, сирийские, арабские и другие элементы продолжают в нем жить и создают впечатление расточительной роскоши. Тем привлекательнее качества архитектурной орнаментики Средней Азии XI—XII веков в ее классически выдержанных образцах.

Самые отвлеченные формы местной орнаментики этой эпохи не беспредметны; они всегда связаны с архитектурой здания в целом, неся функцию практической и эстетической целесообразности.

Органическое слияние замысла (идеи) с образным его воплощением в материале, требующее высокоразвитого чувства художественной формы, и составляет, видимо, главное эстетическое качество орнаментики XI—XIII веков, частью развитое дальше в последующие века, частью утраченное затем, в связи с изменениями в общем содержании художественной культуры средневековья. *

Подведем некоторые итоги:

Теория построений архитектурного орнамента, разработанная в совершенстве еще в древности и неизмеримо развитая, затем и созданная заново, в пору великих математических достижений ученых Среднего Востока IX—XII вв. была глубоко рациональна в своих основах и отвечала всему уровню современных ей точных и гуманитарных наук (механики, философии, поэзии, музыки). Стиль геометрических и растительных узоров последнего тысячелетия несет на себе отпечаток религиозных запретов и ограничений ислама, однако вся система его образов и методы построения узоров имеют народно-поэтическую художественную основу; они тесно связаны с высшими достижениями художественного ремесла, строительного дела и прикладных наук.

Технология строительных материалов, методы пропорционирования, нормирование строительных деталей, расчеты и построения в натуре составили основу, над которой архитектурная орнаментика Средней Азии только и могла достигнуть совершенства (в IX—XII вв. в резном ганче, дереве, терракоте; в XIV—XVII вв.— в поливной многоцветной керамике и многообразных видах полихромной и монохромной резьбы, росписи, инкрустации). Благодаря тесной связи архитектурного декора с развитием строительных приемов и конструкций, архитектурная орнаментика Средней Азии вышла за рамки

* Математический анализ тех же объектов и основанные на нем построения даны в последнее время в книге М. С. Булатова «Геометрическая гармонизация в архитектуре Средней Азии». М., «Наука», 1977. О причинах расхождения в методе теоретических исчислений с прикладной геометрией мастеров см. вступительную статью Л. И. Ремпеля к названной книге М. С. Булатова.

планиметрии и захватила область стереометрических решений. В результате появились декоративные украшения, разработанные на основе систем сводчатых конструкций, парусов, сталактитов, составивших особую замечательную область среднеазиатского монументально-декоративного искусства.

Архитектурный орнамент переживает в наши дни решающую полосу в своем развитии, какую он переживал и при переходе от античности к средневековью. Как искусство, орнамент всегда был созвучен своей эпохе. Нет единого для всех эпох стиля орнаментации. Всякий стиль выражает в искусстве духовное состояние народа своего времени. Поэтому ни повторять целиком старое, ни отказываться от него — неверно. Народность и национальный характер современного орнаментального искусства должны определяться не степенью приближения к старым образцам, а интересами жизни, верностью вкусам, психологии, характеру людей социалистического общества.

ИСТОРИЯ ИСКУССТВ И СОВРЕМЕННОСТЬ

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЙ КАНОН И СТИЛИСТИКА ФОРМ НА СРЕДНЕМ ВОСТОКЕ

Некоторым понятиям из области истории и теории искусств свойственно на каких-то этапах социального бытия исчезать, чтобы потом появиться вновь и возбуждать к себе свежий интерес. К их числу относятся стиль и канон.

Понятие «стиль» (как форма выражения художественных идей) входит снова в обиход в связи с изучением разных художественных течений. Вслед за стилем всплывает на поверхность и «изобразительный канон». Это понятие призвано связать исторические стили с традицией и тем определить общие законы развития искусства в прошлом и настоящем. Конечно, понятие «изобразительный канон», как и понятие «стиль», выпало из нашего словоупотребления не случайно. «Это старая история: вначале всегда из-за содержания не обращают внимание на форму» [282].

[282] К. Маркс и Ф. гельс. Сочине 2 изд., т. 39, с. 8

Вместе с тем похоже, что и само изобразительное искусство Нового времени потеряло веру во всякие каноны вообще, почему и вспоминало о них чаще с оттенком неприязни. Эта потеря веры в каноны — прямой результат упований на интуицию художника, стремления дать простор самовыражению.

Новый интерес, проявляемый в наши дни к проблемам изобразительного канона, показывает, что назрела потребность осмыслить искусство прошлого и настоящего со стороны не только содержания, но и формы. И в том, что этот интерес к канонам, их властной силе в искусстве так велик — не отклик на замогильный зов предков, а живое стремление современника познать законы искусства каждой из эпох, найти в хаосе современных художественных исканий некую прочную основу, имеющую силу физического и нравственного закона.

Понятию «канон» в наши дни придают два разных и как будто несхожих значения: канон — как *образец* для подражания и канон — как *правило* фиксации образа и строения формы. Но так как правило, выраженное в каноне, не беспредметно и его относят именно к образцу, в котором художественный идеал находит свое выражение, то оба эти толкования означают, собственно, одно и то же. Только в одном случае канон предстает извне, как бы с фасада, в другом — изнутри, как бы в разрезе его сущности.

Отношение изобразительного канона к историческим стилям и традиции вытекает из механизма действия канона. Речь идет о присущей канону строгой зафиксированности образов и строения формы, как главной вековой черты искусства вообще, восточного искусства разных эпох особенно.

Зафиксированность эта имеет свою хорошую и дурную стороны. Она подводит итог свершениям и тем приводит стиль и метод в одну систему. Она дает этой системе силу закона и тем движет искусство в определенном направлении вперед. В этом отношении канон выступает как кодекс изобразительных правил и эстетический идеал одновременно.

Вместе с тем зафиксированность структуры образов и разных областей строения формы имеет своим следствием сковывающую роль канона относительно хода развития искусства в целом, реалистических его тенденций в частности.

Здесь проявляет себя теневая, отрицательная сторона канона, порождающая шаблон, стилизацию, архаизирующие тенденции, ретроспективизм и т. д. Такое противоречие в функциях канона связано с его рождением, возмужанием и под конец старением. В целом происходит нечто подобное разрушению античной мифологии «изящным молотком Гефеста». Канон утверждает нормы и правила, но притом разрушает неповторимость, лежащую в самой природе художественного творчества. Со временем, главное русло развития искусства минует устоявшиеся каноны, обходит их, размывает и сносит с пути. И все же значение канонов велико. Они, как высокие берега над иссохшими руслами рек, остаются незабываемыми памятниками когда-то могучего, но иссякшего течения. Каноны были такой же необходимой формой развития, как и их разрушение.

В искусстве древности и средневековья каноны выступали больше со стороны направляющей и фиксирующей, со времен Ренессанса — в роли сковывающей, по преимуществу. По этой, видимо, причине в само понятие «канон» европейская литература, в том числе и по искусству Востока, вкладывает только его осуждение, как стеснительной регламентации. Между тем регламентация распространялась только на отдельные особо почитаемые образы. Каноны же выходили за пределы иконографии, охватывая структуру образа и строение формы в целом. Обобщая, можно сказать словами Шиллера, что канон, как и стиль, есть «совершенный подъем от случайного ко всеобщему и необходимому». *Изобразительный канон — это общая закономерность сложившейся художественной системы, это закон структуры образов и строения формы одновременно.*

Этим определяется также и роль канона относительно традиции. Если верно, что традиция проявляет себя как известное повторение приемов или следование образцу, вне системы, стихийно, по обычаю, то канон проявляет себя как традиция, возведенная в правило и систему.

Отношение между каноном и стилем видно из того, что хотя канон фиксирует структуру образа и связанное с ним строение формы, развитие стиля как носителя формы продолжается в сфере канона по собственной орбите. Развитие стиля меняет строение формы и тем, в конечном счете, взламывает и рушит прежний канон. Это «самодвижение» стиля имеет прочную со-

циально-историческую основу, и в этом секрет периодического воздействия стиля на канон.

Как бы ни менялись черты канона на разных стадиях его развития — изобразительный канон, в каждую из эпох, составляет своего рода Конституцию искусства, как Основной закон.

В таком широком понимании роли канона последний вмещает в себя всю структуру и все закономерности искусства эпохи в целом, взятые со стороны полноты художественного идеала и его воплощения.

Канонам Среднего Востока поры античности и раннего средневековья присущи свои особенности. Для их рассмотрения возьмем три изобразительных канона, действие которых протекало в пределах центрально-азиатского и ирано-месопотамского региона: парфяно-кушанский канон (III век до н. э. — III в. н. э. в Парфии, I в. до н. э. — IV в. н. э. в царстве Кушан), ирано-сасанидский и согдийский канон (III—VII и VII—VIII вв.), общехалифатский канон (созданный в IX—X вв. развитый уже после падения власти халифата в XI—XII веках во всех странах ислама и донесенный в художественном ремесле этих стран едва ли не до наших дней).

Парфяно-кушанский канон возник в недрах эллинизма, после падения и разложения государства Селевкидов в Передней Азии и разрушения греко-бактрийского царства в Центральной части Азии, когда одна за другой три могучих волны кочевников хлынули из глубин Азии на юг. Первая волна кочевых племен из Парфиены положила начало Империи парфян, возглавляемой династией Аршакидов (250 г. до н. э. — 224 г. н. э.). В состав ее вошли старые земли ираноязычных и семитоязычных племен (от Маргианы на востоке до Фарса и Месопотамии на западе). Вторая волна — кочевников саков, около 140 г. до н. э. сокрушила Греко-Бактрию, прорвалась в Драңгиану (Сакистан) и северо-западную Индию. Третья волна кочевников юеджей и других племен, близких по своей культуре сарматам, пришла в конце II в. до н. э. и положила начало индо-среднеазиатской империи, возглавляемой династией Кушан.

На почве этой империи выросли такие сейчас уже широко известные памятники культуры Центральной Азии, как Таксила в Пакистане, Беграм и Хадда в Афганистане, Айртам, Халчаян в Дальверзин-тепе на юге Узбекистана.

В результате история искусств Среднего Востока включила в себя целую серию памятников, сперва примыкавших к восточному эллинизму, а затем и порвавших с ним. Насколько искусство эллинизма представляло собой цельно выраженную художественную систему, настолько искусство Парфии и царства Кушан — этих двух могучих империй, как бы зажатых между Римом и Китаем эпохи Хань, не знало общей программы действия, будучи предоставлено каждое собственной участи. И тем не менее, это искусство нашло общий язык, проникало взаимно одно в другое и, как это установлено с полной очевидностью, предрешило во многом последующее развитие искусства в римской Сирии и на всем христианском Востоке, включая прежде всего коптский Египет и Византию.

Было немало попыток определить сущность того нового, в сравнении с эллинизмом, что таит в себе парфянское искусст-

во и искусство Кушан и что вошло, следовательно, в общий парфяно-кушанский изобразительный канон.

Предложенное когда-то М. Ростовцевым определение принципов парфянского искусства: фронтальность, спиритуальность, статичность, линеарность и веризм (то есть мелочная детализация) [283], как и вся последовавшая за тем обширная дискуссия по этому поводу, привели ее участников к довольно скептическим выводам. Оказалось, что ни линеарность, ни веризм (как на то указал, в частности, Д. Шлюмберже) [284] не являются исключительно парфянскими.

Также нельзя назвать всеобщим признаком этого искусства его спиритуализм. Но не случайно сущность парфяно-кушанского искусства ищут прежде всего со стороны религиозно-философских систем эпохи и структуры образов культового и династийного искусства. Это направление поиска и сейчас остается главным.

Уже на исходе эллинизма вся культовая иконография Среднего Востока обнаруживает общие линии развития. Гелиос-Шамаш, Афина-Аллат, Баал-Шамин-Бел, Гадес-Нергал из парфянской Хатры (Месопотамия) — это сплавы близких между собой божеств — греко-римских с сирийскими, месопотамскими или арабскими. Ахура Мазда-Зевс Магистос, Митра-Аполлон-Гелиос, Анахита-Артемида, чьи имена упомянуты в надписях храма огня в Персеполе,— это также разносоставные сплавы схожих божеств Востока и Средиземноморья, все более чуждые в своем содержании античной первооснове.

В росписях Кухи-Ходжа I в. н. э. мы также находим целое собрание греко-римских, индийских и иранских божеств. Здесь изображены сообща греческий Гермес, римский Нептун, индийский Шива, а также иранское лунное божество Мах.

Черты Аполлона, Геракла, Гермеса-Меркурия, Диониса-Вакха проступают в пантеоне кушанских божеств в канонических изображениях то Рамы и Кришны, то Будды, то Кувера, то Митры. Однако дух греческого искусства оставался для кушанских, как и парфянских, мастеров чуждым, и даже в формы, усвоенные извне, они вносили собственное содержание.

В культовом искусстве эпохи Кушан особое внимание привлекают образы Шивы и Будды. В них концентрируются основные идеи древней религии брахман-индуизма и религии нравственного совершенства — буддизма.

Иконография Шивы принадлежит к главному и наиболее древнему течению индийской художественной традиции, обнаруживая все богатство индийской мифологии, эпоса и фольклора.

Эстетика шиваизма дает ключ к эстетике индуизма в целом. Шиваизм эпохи Кушан олицетворял растворение личности в верховном божестве, оттеснившем двух других членов триады (Брахму и Вишну).

Символика, условность и отвлеченность форм, строго разработанные атрибуты Шивы — все это отражает божественный смысл образа. Но значение образа Шивы для художественной культуры древней и средневековой Индии более широко. Давно замечено, что сквозь образ Шивы просвечивают древнейшие религиозные ритуалы, восходящие к тотемизму и культам жи-

283 M. Rostovtzeff. Dura and the problem of Parthian Art.-Yale Classical Studies. V. New Haven. 1935

284 D. Schlumberger. Descendants non mediterraneens de l'art grec. Syria. 37. facs 1-2, 3-4, 1960
Его же. Art parthe art greco-roman Atti del settino congresso internationale di archeologia classic, vol. 3. Roma. 1961
На русском языке краткое изложение концепции Д. Шлюмберже дано в Известиях Отд. общественных наук АН Тадж. ССР. 2 (52). 1968

вотных. От анимизма идут образы злых и добрых духов, связанные с ними шаманские действия и представления. За ними встают элементы образного эпического повествования, мимические подражания, преображения в масках, маскарадные шествия и ранний мистериальный театр. Древние ведические божества (Агни, Варуна, Сурья и др.) оттесняются в них главными богами брахманизма (Брахмой, Шивой, Вишну) и их воплощениями — аватарами.

Музыкально-танцевальные драмы на сюжеты древнеиндийского эпоса были зрелищем, но также и воспроизведением актов творчества божества, выраженных в играх, обрядах, песнях, имевших фольклорную основу. Танцы и пантомимы в честь главных воплощений Вишну-Кришны в «Махабхарате» и Рамы в «Рамаяне» рисуют целый мир образов, в которых трудно отделить религию, философию и искусство.

И хотя традиционные сцены и представления подвергались обработке в духе религиозной литературы брахман, все же пантомимические танцы в богатых и ярких костюмах и фантастических масках были подсказаны больше всего различными национальными формами народного творчества. На их основе была разработана мимика и канонические жесты, движения, позы, служившие выражению самых сложных понятий, чувств и ситуаций.

Шиваитская литература описывает шестьдесят четыре из ста восьми танцев Шивы. Каждому жесту многорукого Шивы, творящему мир в танце, придавался глубоко символический смысл присущей религиозной символике брахман.

Но танец Шивы заключает в себе также и момент собственно-философский: танец выражает движение как источник творческой энергии. Образная сущность танца Шивы — в идее созидания, формообразования, материализации, одухотворения и распада — как сущности жизни. Брахманы дали этому образному представлению значительную окраску индуизма и перенесли в план символики космической деятельности божества. Но художественная идея, отраженная в мифе, была зафиксирована каноном и тем спасена от угрозы ее разрушения.

Древнеиндийская философия, отражая кастовый строй с его регламентациями и ограничениями, подвергла тщательному анализу, классификации и фиксации все типические формы физического и душевного состояния человека. Этим была подготовлена строгая фиксация этих состояний и в искусстве.

Различного рода сутры, шастры — прозаические и стихотворные — содержали нормы и законы, касавшиеся всех сторон религиозной и светской жизни. Они насыщали собой мифологию, эпос и фольклор, пронизывали произведения описательного и философского характера. Согласно этим трактатам и установлениям душевный мир человека складывается из состояний, переживаний и настроений. В них для каждого состояния определены его типические формы (деятельная жизнь, инертное состояние чувств, утрата сознания — погружение в брахму, чистое сознание, в смысле единения личности с божеством). Такими же типическими формами выражены душевные переживания: стойкие (любовь, ненависть, гнев, страх и т. д.), неустойчивые (беспокойство, волнение, радость), внешние (на-

ступившее оцепенение, проступающий пот, дрожание, слезы). Настроения также имеют свою классификацию: любовь как род эротического «настроения», «смешное», жалость, сочувствие, вызывающее гнев, героическое «настроение» и т. д. (нет надобности приводить специальную терминологию этих канонов, в данном случае не обязательную и вообще громоздкую).

Все состояния, переживания и настроения передавались системой жестов, составлявших канон эмоций. Согласно трактату «Натьяшастра», написанному в первые века н. э., каждая группа движений отвечала определенному значению. Трактаты предписывали основные положения танца и статуарных поз: тройной изгиб туловища в передаче движения ног, туловища и головы, спокойную позу с легким изгибом тела и перенесением центра тяжести тела на правую или левую ногу; уравновешенное положение в состоянии покоя и созерцания.

В свое время Ананда Кумарасвами проследил соответствие языка жестов в индийской пластике — языку жестов и мимики, зафиксированной трактатами, и показал их тождество. Специальный трактат устанавливал общие признаки художественности, в живописи вошедшие в канон. Признаки эти таковы: следование определенным типам форм, соблюдение пропорций, настроение, очарование, изящество, соответствие идеи произведения натуре, гармонии цветов. Определенная символика цвета ассоциировала светло-зеленый с любовным чувством, черный с ужасом, красный и желтый с яростью.

Видеть в фиксации жеста, мимики или цвета только религиозную символику было бы, видимо, неправильно. Канон был нормой религиозного сознания, актом принуждения и ограничения, но также нормой художественного мышления и воображения вообще.

Буддийское искусство имело своим отправным пунктом Гандхару, где в конце I века до н. э. образ Будды сложился в канон. Известно, что старая эстетическая концепция буддизма (хинаяна), существовавшая до Кушан, покоилась на растворении личности в небытии (нирвана). Будда-учитель представлялся символом света и не имел зримых черт. Новая эстетическая концепция (махаяна), возникшая при Кушанах и получившая их поддержку, представила Будду вместилищем всех человеческих страданий и отождествила погружение в нирвану, с растворением человеческой личности в Будде. Он — Спаситель. Его облик получает черты пластически близкие богу света эллинов (Будда — Аполлон). Прежний моральный аспект аскетического учения был вытеснен идеей «спасения» масс простых верующих. Буддийские монастыри стали вмешиваться в мирские дела. Цель искусства, в согласии с буддизмом, трактовалась как утверждение вечного; только вечное истинно. Потому и черты Будды представлялись постоянными, вечными. Сквозь физический облик Будды просвечивает неземная и потому отвлеченная от земной юдоли духовная красота человека. Эта духовная красота и есть закон или канон, в котором нравственный идеал находит свою абсолютную форму (илл. 96, 97).

Уже в первые века н. э. канон Будды теряет прямую связь с иконографией греческих и римских божеств. У Будды повсеместно, куда проникал буддизм, своя иконография. Будда ин-

диец, бактриец, тибетец, китаец, японец. И только структура образа, в которой выражен нравственный идеал человека, сохраняет некое единство (илл. 98).

Развитие структуры образа протекает сперва в рамках буддийского канона. Однако строение формы не остается неизменным. Стиль изображений как носитель художественной идеи продолжает свое движение. Живая эмоциональность и душевная теплота, заложенные в человеке, нисходят, типизирующее начало и теистический смысл образа, рождающий символику, условность и отвлеченность форм в конечном счете усиливаются. Развитие стиля подтачивает канон, оставляет его позади и выносит связанные с ним формы в общий поток искусства, уже не связанный с Буддой и буддизмом.

Бодисатвы менее каноничны: они как бы дополняют образ носителя идеальной человеческой сущности, мягкой стеснительной или горестной полуулыбкой должной оставаться в сердцах униженных и возмущенных как сочувствие людским страданиям, как увещевание. Сладкая мечтательность и истома в облике гениев зовут к умиротворению.

Задача психологического соответствия образа бодисатв переживаниям молящегося — задача обоюдоострая. Она вносит элемент душевного движения в образы прекрасных юношей и девушек, небожителей и отзывается психологическим соответствием в образах донаторов. Здесь искусство художника выходит за пределы канона и устремляется к живым людям в среду заказчиков, воинов, слуг, людей толпы. В показе людских пороков культовое искусство, не связанное требованиями идеализации, находя простор для реалистического искусства, обнаруживало огромную силу и энергию.

В скульптурных рельефах Гандхары, Бхархута, Сарната, в росписях Аджанты немало реальных сцен с участием простых людей. Однако острие буддийского искусства было направлено против самой «правды жизни», питавшей это искусство. И тем буддийское искусство возвращало страждущих к утешительной непогрешимости идеала, выраженного в Будде (илл. 99).

Глубокая интеллектуальность религиозно-философских учений Индии позволяет считать, что изобразительный канон кушанского времени, каким он проявил себя в культовых образах индуизма и буддизма, имел древнеиндийскую основу. И что эта основа была в эпоху Кушан общей от Окса до Ганга. Канон этот распространился как на буддийскую, так и на индуистскую иконографию и при всем их различии имел общие правила. Вся жизнь древнеиндийского общества была связана строгой регламентацией и правилами обрядности. В сфере духовной эта регламентация носила характер учений, получивших значение закона. В индийских владениях Кушан главную роль сохраняли староиндийские верования (особенно шиваизм), в пределах Бактрии и Кабулистана — иранские по преимуществу.

Таким образом, ни в Парфии, ни в царстве Кушан греческие и римские элементы не создали своей системы. Они растворились в культовых канонах искусства Востока.

Разрыв с эллинизмом был всеобщим. Он захватил и династийное искусство. В самой Парфии к моменту подъема империи Кушан (I—III вв. н. э.) греко-римские элементы были уже

оттеснены. При Вологасе I (51—78 гг. н. э.) греческие надписи на монетах были заменены пехлевийскими, собственно парфянский стиль складывается и в искусстве.

Каноническое требование изображения фигуры в фас, полная скованность, неестественность жестов, отсутствие всякого движения и свободы в позах, потеря портретности дают в совокупности полное представление об основных принципах новоявленного канона.

От драхм Митридата II (171—138 гг. до н. э.) и тетрадрахм Деметрия II (189 г. до н. э.) веет еще живым дыханием эллинизма. Канон вторгается сперва на реверсы монет изображением символической фигуры парфянского лучника, а затем и в аверсы драхм и тетрадрахм с изображением головы царей Митридата III (57—54 гг.), но особенно Орода II (54—37 гг.) и Фраата IV (37—32 гг. до н. э.). С рубежа нашей эры профильные портреты царей упрощаются и типизируются, преобладают портреты-символы, исполненные линиями выпуклых валиков. Стиль этих условно-портретных изображений, почти без вспышек живой пластики, сохраняется от драхм Ванона II (8/9—11/12 гг.) — до драхм Волагеса V (207/8—211/12 гг.) и позже.

Характерно, что в иконографии парфянских монет формирование нового канона падает на время победы Орода над римлянами и наибольшего могущества Парфии. Этому моменту и отвечает пробуждение с наибольшей силой нового, чуждого эллинизму, эстетического идеала.

Изобразительный канон династийного искусства Парфии преднамеренно ригористичен и строг. В его программу вошло: «отрицание природы, победы символа над формой, духа над телом, рода над личностью» (Херцфельд). Застылые пристенные статуи дворца в Хатре (II в. н. э.) — принцесса Вашфарн, «генерала», статуя царя Санатрука, Утала, тронная сцена с летящими над божеством Никами и, как последний штрих, драгоценные камни, вставленные в углубления зрачков, и условная раскраска, усиливающая эффект плоскостности, линеарность форм — таковы главные, сознательно выраженные проявления нарождавшегося канона (илл. 102, 103, 104).

Уже в первые века н. э. парфянский канон отверг мягкость движений в искусстве эллинов, у которых жизнь одухотворенной материи находит себе высшее средоточие. Отверг он и несколько рафинированное искусство римской Сирии с его утонченной роскошью и блеском. Через трезвую позу, чинность и символичную значимость кумира как предмета поклонения приходит грубая, но сильная материальность форм камня и металла. Каждое движение или жест обретают смысл иносказания, а с ним и собственное содержание. Само иносказание как метод художественного мышления и поэтического творчества служит источником обретенного вдохновения.

Кушаны появились почти на два столетия позже парфян. В своем династическом искусстве они взяли то же направление, что и династы Парфии. Еще на греко-бактрийских монетах Диодота, Евтидема I, Евтидема II и Агафокла художник возводит личность царя к идеальному типу, следуя, быть может, известному в ту пору статуарному образцу какого-то бо-

жества. Именно это русло художественного течения бактрийского искусства находит себе параллель на монетах Аршака Филэллина в Парфии, на монетах Сирии и Понта. Дальше, в самой державе Кушан монетный чекан проделал известную эволюцию — от подражания монетам Греко-Бактрии к собственному чекану, близкому иконографии и стилю изображений кушанских царей в монументальной скульптуре той же эпохи (илл. 110, 111, 116, 117).

Каменные и глиняные изваяния из династийного храма Канишки в Сурх-Котале (I в. н. э.) рисуют образ царя, унаследовавшего облик предка кочевников с атрибутами частью индийского, частью эллинистического, но главным образом иранского (зороастрийского) божества. Грубая энергия лиц и фигур несет на себе отблеск необузданной власти и силы.

Статуя сидящего Вимы Кадфиза, портретная статуя Канишки, как и все другие статуи из Матхуры I—II веков н. э., дают наиболее полное выражение династийного искусства Великих Кушан. «Индо-скифские» типы предстают строго канонически: идя от древнеиндийских традиций, они принимают формы, близкие западнопарфянским, ту же фронтальность, иератизм, застылость улыбки. Династийное искусство Кушан несет здесь окраску буддизма и само воздействует на его иконографию. И все же за порогом фронтальности остаются многие произведения искусства — памятники восточнопарфянской Нисы, дворцовая скульптура Халчаяна, рельефы Гандхары. На них признак фронтальности в общем не распространяется (илл. 108, 109).

Общий характер восседания царя и царицы на тронах в окружении членов семьи и приближенных, над которыми парят божества — покровители Ника, Геракл и Митра, в скульптуре Халчаяна тот же, что и в тронных сценах римской Сирии и парфянской Месопотамии. Но там процесс канонизации уже в I—II веках н. э. зашел дальше, чем в Халчаяне. Скульптура Халчаяна полна реалистической экспрессии. Она вполне земная и чувственная. Только известная жесткость складок одежды и «отсутствующий» взгляд на серьезных лицах говорит о нарождения нового, чуждого эллинизму канона (илл. 101, 105).

Позже, в скульптурном изваянии головы хорезмийца из Гяуркалы (II—III вв. н. э.) и особенно в скульптуре из Топраккалы (III в. н. э.), процесс отрешенности нарастает (илл. 112).

Обобщая, можно сказать, что кушано-парфянский династийный канон, каким его рисуют живопись и скульптура Дура-Европос, Хатры, Ашура, а также кушанская монументальная пластика — царские статуи из Сурх-Котала в Бактрии, Шотарака и Кабулистане, Мата в Матхуре, Халчаяна на юге Узбекистана и Топрак-Калы в Хорезме отражают общий процесс распада канонов эллинизма и утверждения нового общего кушано-парфянского канона.

В условиях, когда миссия эллинизма себя на Востоке исчерпала, а догматика жрецов-магов и брахманов грозила перенести художественное творчество из плана мифологии в русло отвлеченных космических вероучений, роль канонов, фиксировавших структуру образов, донесенных искусством прошлого, синтезированных и выработанных вновь, была общественно полезной и необходимой.

Синкретизм божеств ставил на место древневосточной иконографии образы собирательные: в сферу идеального был внесен момент нравственно-этический, философский. И это расширение интеллектуальной сферы искусства несло ему духовное обогащение. Однако типизация чувств ставила свои пределы. Это приводило к абстрактности их выражения. Жесты, позы, движения получали символическое значение. Изобразительное начало уступало магической силе символа. Изобразительность приобретала все более декорационный смысл и искала пригодную для своего выражения форму.

Ирано-сасанидский канон. Этот канон сложился и вырос в условиях «упорядоченной империи Сасанидов» (226—651 гг.). Распространив свое действие на весь Ближний Восток, он сомкнулся со многими другими канонами, слагавшимися в ту же пору в Европе и Азии, оказал на них определенное влияние.

Сущность ирано-сасанидского канона складывается из совокупности его идей, структуры образа и строения формы. Развитие сасанидского искусства проходит три основных этапа. Первый этап времени восхождения феодальной империи сасанидов (от воцарения Сасанидов до середины IV в.) отмечен монументальной стилизацией индивидуальных черт царя и выработкой типического идеала «царя-царей». Второй этап от середины IV века до конца V века отмечен закреплением черт искусства в определенном каноне. Третий этап — VI век и до падения власти Сасанидов в середине VII века отмечен признаками разрушения созданного ранее канона (утрата не только индивидуальных, но и типических черт натуры, потерей объема, преобладанием плоского, отчасти узорного рисунка).

Главная идея ирано-сасанидского канона — показ величия обожествленной власти. На скальных рельефах в Накш-и-Рустаме, Накш-и-Раджабе, Так-и-Бустане, Фирузабаде и Бишапуре мощно звучит одна тема — триумф царя (Ардашира I, Шапура I, Бахрама I, Бахрама II, Нарсе, Шапура II, Ардашира II, Шапура III, Пероза). Она варьируется как инвеститура, победа над коленопреклоненным или поверженным соперником, тронная сцена с участием членов семьи или как царская охота, где звери и животные приведены в стремительное движение и только массивная фигура правителя строго канонична. Действие канона становится особо ощутимым в VI—VII веках, когда суровое, сверхчеловеческое величие власти лишает образ царя значения исторически-конкретной личности. Портрет царя превращается в зримый знак отвлеченной идеи. В результате иконография царей Сасанидов этой поры устанавливается с наибольшей полнотой не по лицам, а по коронам и другим регалиям.

Не раз указывалось, что раннесасанидские скальные рельефы III—IV веков сохраняют черты античной пластики, более поздние (Таки-Бустан) — условно обобщены. Но и там, где фронтальность отсутствует, как в сценах, где Ардашир I ударом копья сбрасывает с лошади Артабана или Шапур I тем же приемом выбивает из седла парфянского визиря, дух строгой торжественности сохраняет все то же чувство возвышенной праздничности и триумфа, возвращенное еще эпохой парфян.

Выражению той же идеи служит и сасанидская посуда из драгоценных материалов. При всем разнообразии сцен и здесь присутствует ряд избранных композиций, имевших значение канона. Всадник, как правило, стреляет в новом варианте «летящего галопа», когда правая рука натягивает тетиву лука, а все четыре ноги лошади лежат на общей прямой. Так изображались на чашах Шапур II (310—379 гг.), Хусрав II (590—628 гг.). Или царь поражает зверя кинжалом все тем же движением — будь он пеший (Шапур III, 383—388 гг.), или оседлав оленя (Шапур II, 310—379 гг.). Так же каноничны тронные сцены, где построение фигур, стоящих «стеной», лицом прямо, создает впечатление фронтальности.

Ирано-сасанидский канон исключает реалистическую экспрессию, подавляет ее, стирает всякое выражение личных чувств, состояний и эмоций. Он ставит превыше всего культ «царя царей» (илл. 113).

В изображении зверей, животных, птиц, растений и фантастических существ смешанного естества точно выраженная и регламентированная фантазия находит свой идеал. Складываются сасанидский тип льва, сасанидский тип тигра, сасанидский тип собако-птицы, дракона и т. д. В них древневосточная, сако-парфянская и собственно иранская фольклорная традиции выступают разом, как отложившийся в едином сплаве художественный тип (илл. 118, 119).

Весь торжественно-церемониальный ритм, в котором проявляет себя жизнь сасанидского двора, эти строго построенные «стеной» пахлаваны, специально украшенные звери создают сообща тот мир идей и форм, который принято именовать, где бы он ни проявлялся, «сасанидским стилем». Под ним скрывается великолепно организованный и художественно выверенный опытом многих мастеров канон (илл. 114, 115).

Механизм действия ирано-сасанидского канона таков, что им фиксируется определенно найденный подход к явлениям жизни. Им руководит со стороны содержания кодекс правил придворного этикета и феодально-рыцарской морали.

Стилистика канона и поэтика форм ирано-сасанидского искусства имеют своим исходным пунктом героический эпос Ирана, присущий ему момент идеализации и обобщения. Его поэтика насыщена астральной символикой и вращается в кругу хорошо усвоенных и оснащенных традицией формул.

Со стороны строения формы решали репрезентативность и сгармонированность элементов пластики на неглубоком фоне. Ирано-сасанидский канон усвоил и развил восточную декоративность и взращенный в недрах прежнего «парфяно-кушанского» (и «греко-персидского») канона иератизм. Он использует принцип фронтальности как необязательный и подчиненный. Декорационный момент входит в канон искусства сасанидского Ирана как род художественной идеи. Декоративность насыщает композицию, рисунок, цвет собственным содержанием. Язык жестов уступает языку композиционных построений и сгармонированности форм, не знающих пространственной глубины и сильных ракурсов.

Художественные идеи ирано-сасанидского искусства выражены в его каноне с удивительным лаконизмом, силой и энер-

гией. Это сделало его особенно властным относительно художественного ремесла, для которого каноны имели практическое значение правил и норм. Они открывали в традиционных формах и сюжетах на заданную тему относительный простор искусству композиции и мастерству исполнения.

Согдийский изобразительный канон можно рассматривать как продолжение и развитие ирано-сасанидского канона (империя Сасанидов прекращает свое существование в середине VII века, расцвет согдийского искусства падает на VII—VIII века).

Однако в ирано-сасанидском искусстве значительную роль сыграли ирано-месопотамские элементы. Реакция против греко-римской культуры была в сасанидском Иране особенно значительна. В составе же согдийского искусства большое место занимали бактрийско-кушанское наследие и переданная парфяно-кушанским каноном греко-иранская основа.

Живопись Пенджикента донесла до нас соразмерность пропорций и гуманистические тенденции, также и позднеантичной Индии эпохи Гупта, особенно века Калидасы, Шудраки, Бхасы. Быть может, в их творениях она и черпала пример, достойный вдохновения и претворения на местной почве.

Культура Согда заключала в себе еще и значительный пласт степных культур: искусство былого античного Кангюя (пока еще слабо изученное), а также современное раннефеодальному Согду искусство оседавших тюрков. Все эти элементы составили единый сплав, из которого уже в VII—VIII веках был отлит новый канон — согдийско-тюркский. Заметим, что струя позднеантичного искусства в Согде долго не иссякала. Искусство согдийских мастеров постоянно перекликалось с искусством Византии.

Взаимовлияния в искусстве Согда и Византии прямые и через посредство сасанидского Ирана прослеживаются в настенной живописи и посуде, в художественных тканях и чеканке монет. Они объяснимы общим прошлым принятых здесь канонов и их предрасположением к схожим образам и построениям.

Поразительные примеры позднего переживания скульптуры эпохи эллинизма дают некоторые группы терракот Самарканда VI—VII веков, сохранившие близость к образам Аполлона, Диониса-Сабазия, Пана или Силена (илл. 100, 106, 107).

Среднюю Азию иногда называют ретранслятором буддизма на восток. В такой же мере можно назвать ее ретранслятором позднеантичного наследия, переданного из Бактрии и Согда еще в эпоху Кушан в оазисы Восточного Туркестана. Росписи Мирана (III—IV вв. н. э.) в долине Тарима можно рассматривать как зеркало, в котором художественные идеи эллинизма, вынесенные из Средней Азии, нашли свое отражение и отсвет которых в обратном направлении достиг Согда несколько веков спустя (илл. 121—126, 128).

Изобразительное искусство Согда имело основным содержанием предание. Даже исторические эпизоды близкого времени, не успев уйти в прошлое, рисовались былиной. Таковы сцены прибытия послов из Чаганиана ко двору царя Самарканда в росписях дворца на Афрасиабе. Затем церемониал светской жизни (включая обряды и обычаи, установленные традицией.

в том числе и культовые). В нем проявлял себя кодекс правил поведения и пафос искусства. Идеал человеческой личности только и мог представляться в образе царя-мага, мудрого и справедливого дихкана, преданного своему царю (илл. 120).

Вместе с тем искусство Согда исключительно широко по охвату тем, особенно светских. Оно отражает разные стороны жизни общества. Вуаль предания или затейливость новеллы диктуют отбор сюжетов и действующих лиц из среды знати. Фон заполняют слуги, воины, музыканты, танцовщицы.

Тематика согдийского искусства не знает деления живописи на культовую и светскую. Культовые сцены входят в образ жизни знати и составляют неотъемлемую часть ее постоянных забот. Соответственно этому нет и особого стиля живописи специально зороастрийского, манихейского или иного. Но есть иконография отдельных божеств, как-то: Нана-Анахита — из пантеона местных и ирано-месопотамских божеств, Шива-Тримурти (пляшущий Шива) из пантеона Кушан.

Структура образов и строения формы в согдийском искусстве проходят два этапа. На первом этапе скульптура Согда сохраняет взращенную эллинизмом мягкую лепку и пластичность складок одежды; они свободно лежат по форме тела. На втором этапе элементы позднеантичной пластики вытесняются открытой декоративностью форм. Тот и другой этап отмечен скульптурной резьбой Варахши — рельефом из обожженной глины и резным штуком.

В живописи Пенджикента также отмечают по крайней мере две разновременные группы росписей. Более древняя — по глине с фигурами в сложных ракурсах и сильном движении, линии угловаты, сцены экспрессивны, свободны в композиции, не знают строгой симметрии, ритма фигур, геральдических схем (объект II). Более поздняя — роспись по алебастру. Относительно последней еще М. М. Дьяконов усмотрел определенный канон человеческого изображения: фронтальное изображение фигуры, сидящей чаще всего скрестив ноги. Пропорции фигуры в этой позе оказываются всегда строго одинаковы, независимо от масштаба.

Так же строго выдержаны оказываются пропорции для фигуры, сидящей на коленях с опорой на пятки, для фигур в рост, и для фигуры, сидящей на стуле (все отношения фиксируемых отрезков выражены здесь в простых кратных числах, как и пропорции головы, рук, ног, кистей со сжатыми и вытянутыми пальцами). Лица типизированы и приведены в соответствие с неким абсолютным идеалом красоты, сложившимся в среде феодальной знати. В росписях этой группы последовательно отвергнуты глубокое пространство, объем и светотень. Старательно избегаются ракурсы, и динамизм действия достигается за счет движения в неглубокой плоскости, вдоль переднего его края, по преимуществу; глубину замыкает глухой фон или поднятая стеной плоскость. Развития действия в глубину осуществляется как бы аппликацией или кулисами — одна над другой, что в конечном счете приводит, как и в Византии (а через нее позднее во всех связанных с ней странах христианского Востока, Балкан, Древней Руси) к построению сцен ярусами.

Все эти приемы строения формы в согдийской живописи можно рассматривать как основу стиля всего последующего развития средневекового изобразительного искусства в Мавераннахре. Здесь впервые сочетается вид спереди и сверху. Отвечая принципу действия, не развивающегося в глубину и как бы зажатого спереди и сзади невидимой стеной, вводится аксонометрия — условный наклон плоскости с параллельными сторонами без точек схода.

Согдийский изобразительный канон сложился в атмосфере разрушения канона, созданного в эпоху Кушан. Канон согдийского искусства подвел черту под наследие и сформировал главные идеи, структуру образов и стиль искусства раннего средневековья — широко, свежо и красочно.

В пору IX—X веков, когда запреты ислама стали на пути изобразительного искусства, произошла перестройка всех его видов и канонов. Ключевые позиции заняли декоративно-прикладное искусство и орнамент.

Новый изобразительный канон (назовем его халифатским) складывался на исторически уготованной ему почве, имея своим отправным пунктом наследие ирано-сасанидского (и согдийского) канонов, а конечной целью — их разрушение и фиксацию изобразительных приемов в системе декоративно-прикладных искусств.

Если исходить из задач, поставленных эпохой, то нельзя не признать, что успехи искусства в этом направлении были исключительны и в масштабах всеобщей истории искусств — их историческое и художественное значение поистине мировое. Упрекать художников халифата в том, что они разрушили старые изобразительные каноны и противопоставили им каноны декоративного искусства — бессмысленно, но понять происшедшее необходимо.

Дворцы багдадских халифов в Самарре и местных династий в Самарканде, Бухаре, Газни знали настенную живопись, но в целом ареал ее распространения был сужен. Вместе с перемещением центра административной жизни в шахристаны и рабады происходила известная демократизация искусств, их приближение к массам.

Новый канон изобразительности стал в прямую зависимость их от художественного ремесла. Запреты ислама сыграли свою роль, но не главную. Решала потеря веры в старые идеалы и высвобождение точных наук из-под власти религиозно-философских догм.

«Мусульманский закон, — писал Фараби (IX в.), — не имеет никакого отношения к этим наукам — ни в смысле отрицания их, ни в смысле утверждения. Равным образом математические науки не имеют никакого отношения к религиозным предметам» (Изобразительное искусство не могло повернуть вспять) — «Что нам в иссохшем греческом ручье», — восклицал Рудаки. Но оно не могло идти и вперед, не превращая художника, подобно математику, в вероотступника, «скидывающего с головы своей узду благочестия». Новый изобразительный канон был призван решить задачу исключительной сложности. И он решил ее единственно доступным в то время образом. Новый изобразительный канон складывается в интере-

сах массового художественного ремесла, в союзе с прикладными науками вообще, путем сознательной переработки ирано-сасанидского (и согдийского) канона и сближения норм изобразительности с нормами каллиграфии и орнамента, как прикладных искусств. В нем нет ничего от религиозно-философской догматики, ставшей каноном ислама и изложенной тогда же в учении о «каламе» крупнейшим его идеологом Абуль Хасаном аль Ашари (873—935).

Новый изобразительный канон был призван сблизить науку и искусство, имея своей опорой планиметрию и письмо, а не учение богословов.

Основу искусства построения фигур на плоскости составили арабески двух типов: геометрические (гирих) и растительные (ислими). Основу художественного письма — каллиграфия. Теория построения арабесок излагалась не раз. Менее известна созданная на той же основе теория пространственных форм — система пропорционирования зданий по элементам плана, переложенная в практику конструирования форм и в прикладном искусстве. Наконец, как частная задача — построение системы сталактитов (мукарнас), на основе которой возводятся различные виды карнизов, сводов, куполов.

Здесь важно подчеркнуть, что все эти приемы построения формы и узора составляют с изобразительным каноном эпохи одно целое. Перед нами единая система, ставшая правилом. И эта система не религиозная, не отвлеченно-философская, а научно-художественная, хотя и ограниченная в своих целях.

Насколько миниатюра домонгольской эпохи, судя по редким ее образцам из Передней Азии, сохраняла связь с позднеантичным наследием, настолько в прикладном искусстве X—XIII веков, наряду с отзвуками сасанидского канона, восторжествовали каллиграфия и орнамент. На резных штуковых панелях из Рея и Савэ (XII—XIII вв.) можно проследить судьбу ирано-сасанидского канона в послесасанидское время. В сцене рыцарского поединка (фрагмент из собрания Демотта) движение полностью замирает. Лошади даны в профиль, а всадники развернуты фронтально. Пропорции нарушены, и согнутые ноги лошадей (непонятый галоп) выглядят как выпуклые куфические письмена. На другой фигурной панели (из собрания Стора) рельеф уплощен, контуры заовалены, лица варьируются только наклоном маски, как на шарнире, вправо-влево. Человек выступает в роли заполнителя геометрической фигуры. Наконец на резной панели из Рея (с именем Тугрула) узор обволакивает рельеф и растворяет его в своей стихии (илл. 130)

Настенная живопись также стала пленником прикладного искусства и восприняла его идеи. Фрагмент настенной росписи XII—XIII веков из Рея (в коллекции Келекиана) изображает лунообразные лица, в нимбах, с утяжеленным книзу овалом лица; брови, глаза, губы начертаны легким взмахом привычной руки каллиграфа, и сами фигуры тонут в паутине подстилающего их узора, как если бы живопись велась по вышитой ткани. Так же обстоит дело с поливной керамикой этой эпохи. Одни виды керамики (скажем, чаши из Байлакана в Азербайджане) сохранили связь с сасанидской традицией, другие (скажем, керамика с люстровой росписью из Рея, Сава, Кашана) —

эту связь утратили. В той и другой виден триумф каллиграфии, подчинившей себе рисунок, в том числе и портрет. Но движение искусства идет и в обход канона или минует какую-нибудь его черту. Так и в керамике из Рея рядом с каллиграфией всплывает полихромная живопись, идущая, вероятно, от книжной миниатюры той же поры (илл. 129, 131).

Развитие книжной миниатюры шло своим путем отталкиваясь не столько от каллиграфии, сколько от традиций доисламской живописи. Общий характер поэтики, всех искусств был при этом един (илл. 132, 133).

Как Унсури (XII в.) сравнивал кипарис с куполом, украшенным золотыми рисунками, а пламя зажженного в праздник костра с «зарослью тюльпанов», как Манучехри называл красные и желтые тюльпаны «всесжигающим пламенем», так в касыде Фаррухи то же пламя сплетается, по словам поэта, как «чертеж Евклида».

В такой структуре образов, где за цветком прячется лик возлюбленной, а пламя напоминает чертеж, нам открывается сама сущность «цветочного стиля», его фольклорная основа, общая для канонов живописи, орнамента и поэзии века.

Нам важно было указать на две главных тенденции нового канона — изобразительную (подчинившуюся, частично, каллиграфии) и орнаментальную. Одна имела под собой в качестве основы успехи прикладной геометрии, успехи точных наук и особенно строительного искусства; другая — поэтические картины природы, подобной раю, где всем страждущим и обремененным праведникам уготованы в утешение сады Эдема.

Встань, газель, и взгляни! Клумбы являют свои чудеса,
Анемоны, как красные шелковые плащи, испещренные
черными письменами.
Кипарисы, подобные певицам, подобравшим до колен
свои платья
(Ас. Санаубари).

Поэтическое иносказание поглотило догмат веры, так что изображение сказочных цветов, растений стало мотивом, близким и понятным каждому горожанину. Этим определялся и успех нового изобразительного канона, утвердившего свои принципы в искусстве всего мусульманского (да и не только мусульманского) мира на многие века.

Мы рассмотрели три изобразительных канона. Каждый из них представляет последовательно основной закон искусства трех разных эпох (восточной античности, раннего и начала зрелого средневековья). Мы могли заметить, что в каждую из них первый этап развития идет под знаком разрушения старого канона, его обветшания или подражания старому образцу. Второй этап — под знаком активного утверждения новой структуры образа и построения новой формы, фиксируемых как канон. Дальше идет канонизация, и в новую эпоху все повторялось снова: первый этап — разрушение канона, второй этап — созидание нового. И, конечно, момент разрушения всегда совпадал с обострением противоречий между канонами, себя исчерпавшими, и ходом жизни, оставившим эти каноны позади. Таков естественный ход всякого развития. В общем виде он опреде-

лен давно: «Если форма просуществовала в течение известного времени, она упрочивается, как обычай и традиция, наконец, она санкционируется как положительный закон» [285]. Да, положительный закон!

На Среднем Востоке, как это подсказывает сделанный обзор, изобразительные каноны отвечали исторической необходимости. Они проявили себя как закон жизни искусства. Здесь, как и всюду, каноны рождались и умирали, оставив каждой из эпох столько эстетических ценностей, сколько она смогла освоить и сохранить.

[285] К. Маркс. I
тал, т. III. М.,
с. 745—746.

Огромное количество восточных слов, названий и выражений, вошедших в общее народное употребление и свидетельствующих об огромном количестве предметов и понятий, перешедших к нам из жизни этих восточных народов, громадная масса нравов и обычаев, прибавившихся к первоначальной массе коренных нравов и обычаев собственно славянских, и заимствований финских, масса поэм, сказок и легенд, перешедших в наше отечество из Азии и вошедших в плоть и кровь нашего народа в русских переводах, переделках и приспособлениях — свидетельствуют о влияниях очень сильных и многозначительных.

В. В. Стасов

Русское искусство воспитывалось под влиянием Востока... и пестрота, яркость красок издавна очень нравится.

А. М. Горький

ИСКУССТВО РУСИ И ВОСТОК КАК ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНАЯ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОБЛЕМА

Вопрос о роли Востока в историческом развитии русского искусства является малоизученной историко-культурной и художественной проблемой. Она имеет двоякое значение. Во-первых, это тема о русском искусстве допетровского времени, когда связи Руси с Востоком были особенно активны; во-вторых, это тема об искусстве народов Среднего Востока, особенно Средней Азии и Кавказа, и их историческом вкладе в развитие русского искусства. В целом, это тема о сущности разных вековых художественных традиций, исторических условиях их сближения и взаимодействия.

Отношение художественной культуры Руси к Востоку, или вопрос о том, что дал древнерусскому искусству Восток, принадлежит к числу крайне запутанных и еще сейчас в науке не разрешенных. Между тем за ним стоят споры большого идейно-философского значения, волновавшие умы ученых и писателей уже в прошлом веке, споры, тесно связанные с их общественно-политическими позициями в оценке исторической роли России и русской культуры в ее отношени к Востоку и Западу. Ареной этих вопросов стала и история искусств.

Антитеза Восток—Запад возникла еще во времена Римской империи и ее борьбы с самым могущественным из азиатских государств — империей парфян. Сначала термин «Oriens» обозначал владения Римской империи в Азии. Затем римляне стали именовать «Востоком» те не отторгнутые области парфян, которые оставались вне власти Рима. Римляне были уверены в своем превосходстве над народами Азии. Их притязания составляли заметный контраст с отношением древних греков к «скифам Азии», которых они уважали за высокие нравственные качества, не тронутые еще разлагающим влиянием собственничества и рабства. К древним персам греки относились как к достойным противникам. Поэтической характеристике народов Азии, как «не эллинов», римляне противопоставили более агрессивную формулу «Запад или Восток».

Римские завоеватели требовали осуждения Востока как носителя грубости и невежества. Им не было дела до того, что культурная жизнь Ассирии, Вавилонии, Египта и других областей Древнего Востока сыграла важную роль в сложении куль-

туры Средиземноморья в целом. Восток притягивал взоры римлян несметными сокровищами своих блиставших богатством и роскошью дворцов и храмов.

В средние века Восточно-римская империя подхватила клич, брошенный римлянами, обратив его против мусульман. Крестовые походы рыцарей на Восток превратились в прямой грабеж мусульманских и христианских владений в Малой Азии.

Восток оставался понятием географическим и политическим, но не историко-культурным. Только в новое время благодаря успехам науки Средний и Ближний Восток предстали как некое культурно-историческое целое, охватывающее пространства от Кавказа и Средней Азии до Гибралтара[286].

Известны заслуги Востока в истории мировой цивилизации, культуры и искусства. Это касается не только древней математики и медицины, алфавита и метрологии, многих религиозных культов и философских систем. «В Египте — корни европейского искусства; он впервые дал тип пропорционированной человеческой фигуры и создал стиль, в котором многообразие жизни подчинено единому представлению... В лице христианства Древний Восток духовно покорил Запад подчинившим его оружием», — писал академик Б. А. Тураев. «Если, таким образом, до сих пор Европа многим пользуется из того, что выработано на Востоке несколько тысячелетий тому назад, то наше отечество находится с ним в еще более близких связях»[287].

Здесь имелись в виду ближайшие географические связи Русской равнины через Черное море с Малой Азией, «алародийским», «хеттским» и иранским культурными мирами уже во втором тысячелетии до н. э., вхождение Средней Азии в первом тысячелетии до н. э. в состав древнеперсидского, а Закавказья — в Ванское царство (царство Урарту), находившееся в тесном общении с Вавилонией, элементы иранской культуры эпохи владычества скифов на юге России, наконец, связи со странами восточного эллинизма, масштаб и достоверность которых были вскрыты лишь позже.

Проблема отношений искусства Древней Руси к Востоку возникла с первых шагов отечественной науки об искусстве. Археология середины XIX века располагала ограниченным числом памятников «классической» древности. Художественная культура средневекового Востока оставалась в тени. Памятники русского искусства проходили этап первичной публикации. Но как ни скудны были источники, уже вырисовывались контуры всеобщей истории искусств. Русскому искусству надлежало занять в истории мирового искусства свое место.

Русские историки, филологи, археологи, историки искусства были вынуждены строить свои умозаключения из наличного материала, не ожидая новых открытий, которые, конечно, вызовут новые идеи, а с ними и потребности в новых фактах — таков вечный круговорот фактов и идей.

Воззрения русских ученых на отношения искусства Руси к Востоку складывались вместе с развитием общественной мысли. Они имели под собой почву широких историко-культурных, философских и эстетических обобщений. Анализ вещественных памятников корректировался общим уровнем мировой науки.

286
Мы не касаемся здесь чисто географических понятий Восток и Запад в том числе, в каком еще финикийцы и древние греки различали страны Запада (Эреб) и Востока (Асу), разделенные естественным рубежом цепи морей — Средиземного, Эгейского и Мраморного. В средние века — географические границы Азии и Европы смещались и переносились все более на Восток (Днестр, Днепр, Дон). Водораздел Урала стал границей между Европой и Азией лишь с XIX века. Кавказ относили то к Европе, то к Азии (сейчас относят к Азии).

287
Б. А. Тураев. Классический Восток. Посмертный труд под ред. В. В. Струве и Н. Д. Флиттнер. Л., 1924, с. 18—19.

Важную роль сыграли в России теории исторического процесса, созданные на почве французского материализма и просветительства (Вольтер, Ж. Кондорсе), романтизма в историографии (Э. Бёрк, Ж. де Местр, Ф. Шлегель и др.) и немецкой классической философии (И. Г. Гердер, Г.-Ф.-В. Гегель).

Французские материалисты и просветители выдвинули принцип сравнительного изучения истории всех народов, дав при этом сокрушительную критику восточных деспотий и средневековья. Романтики выдвинули индивидуальные особенности истории разных народов и с реакционных позиций реабилитировали христианское средневековье, его феодальный строй и идеологию. Гегель объединил оба принципа — принцип всемирно-исторического процесса и идею «органического развития» отдельных народов. Подчинив историю человечества развитию «абсолютного духа», Гегель предложил сомнительное деление народов на «исторические» и «неисторические», исключил из исторического процесса большое число народов Востока, вознес историческую миссию германского народа и т. д.

Хотя труд Гегеля «Философия истории» не принадлежит к лучшим достижениям этого мыслителя, воздействие его на ученых ряда поколений было велико. «Как Европа вообще есть центр и конец древнего мира и абсолютно есть Запад, так Азия абсолютно и есть Восток» [288]. В этой сентенции Гегеля понятие «Восток» очищено от географического содержания и выражает примерно то же, что и «Восточный мир», где, по словам Гегеля, «воссиял свет духа, и благодаря этому началась всемирная история».

Но если Восток — это Азия, а Запад — Европа, то куда отнести Россию? Северо-восточные государства Европы — Польша, Россия, славянские государства — поздно вступают в число исторических государств и «постоянно поддерживают связь с Азией» [289]. Основываясь на этом рассуждении, Гегель и пристегнул Россию к Азии. Эта идея в устах известного властителя дум своей эпохи не была забыта. Она возрождалась не раз и помимо Гегеля.

Заметим, что Гегель исключил славянскую нацию из своего обзора «потому, что она (т. е. славянская нация. — *Л. Р.)* не выступала как самостоятельный момент в ряду обнаружений разума в мире» [290]. Славянская нация не пользовалась его расположением. Ему и Восток был чужд. «У греков, — писал Гегель,— мы сразу чувствуем себя дома» [291].

И дело здесь не в чьих-то личных симпатиях или антипатиях. В Греции, по Гегелю, основным определением политической жизни была демократия, как на Востоке — деспотизм, в Риме же «народу противополагается аристократия, и притом непреклонная» [292].

Еще французские просветители подвергли сокрушительной критике «кастовый строй», обусловивший зависимость искусства Древнего Востока от жреческих установлений. Они правильно указывали на то, что «политическая свобода обусловила независимость человеческого разума у греков и явилась залогом быстрого и широкого его прогресса». Из уст Кондорсе мы впервые слышим социологическое объяснение древневосточного искусства как искусства жреческого, по преимуществу:

288 Г.-Ф. Гегель. Философия истории. Собр. соч., т. VIII. М., [illegible]

289 Там же, с. 96—97

290 Там же, с. 330

291 Там же, с. 211

292 Там же, с. 264

«Так как целью их (т. е. жрецов. — *Л. Р.*) было не просвещать, а господствовать, они не только не делились с народом всеми своими знаниями, но еще и развращали его заблуждениями, которые им угодно было ему сообщать. Некоторое время спустя они и сами забыли часть истин, скрытых в их аллегориях; от своей былой учености они сохранили только то, что безусловно необходимо для поддержания своего престижа в глазах учеников; и они в конце концов сами оказывались обманутыми своими собственными вымыслами»[293].

Пусть читатель не осудит нас за пространные выдержки из трудов полузабытых авторов — их скрытый голос отдавался еще долгое время в работах, посвященных русскому искусству и искусству Востока.

Критика искусства Древнего Востока, данная Кондорсе, получила развитие у Гегеля, Бауэра, Грунда, найдя свое отражение в выписках у Маркса. Последний писал, что египетский строй не мог быть базой греческого искусства, хотя здесь и там господствовала мифология. Из Бауэра он делает выписку: «Действительная индивидуальность и личность в собственном смысле слова (в условиях азиатской деспотии) невозможны, человеческая свобода, самосознание просто изгнаны, и тем самым утрачен истинный и единственный материал для истории, как и для искусства». Заметим, что позже эта мысль об отсутствии «материала для искусства» на Древнем Востоке была подхвачена у нас В. Белинским применительно к искусству Древней Руси. По мысли Грунда, изображения богов на Древнем Востоке не усовершенствовались, поскольку понятие о божестве было ограничено страхом, позволявшим держать простонародье в подчинении господ: «Так как страх стесняет душу, то народ, воспитанный и сохраняемый в страхе, никогда не может ее расширить и возвысить, напротив, прирожденная способность к подражанию и воспитанное на этом художественное чувство бывает у него почти совсем подавлено».

Хотя атеистический пафос мыслителей XVIII века сохраняет свою обличительную силу и сейчас, нужно все же сказать, что именно французские просветители дали ход ложному представлению, будто в средние века на Востоке «всякий прогресс в науках остановился». «Даже часть тех наук, свидетелями которых были предшествующие века, были, — по мысли Кондорсе, — потеряны для следующих поколений, а человеческий разум, предоставленный невежеству и предрассудкам, был обречен на позорную неподвижность».

Гегель, осуждавший Восток за ту же «позорную неподвижность», не мог не заметить успехов его искусства в средние века. Сущность мусульманского искусства Гегель видел в абстрактном отношении к существующему, вызванному религиозным фанатизмом. И все же он признавал в нем «пламенное воображение, (которое) проявляется в полной свободе фантазии от всего, так что она (фантазия) совершенно отождествляется с жизнью воображаемого предмета и с его чувствами и в ней исчезает всякий эгоизм»[294].

Обворожительное творение Гёте «Диван» побудило Гегеля считать искусство персов и арабов блестящим образцом романтической поэзии даже для настоящего времени и современ-

293 Ж. А. Кондорсе. Эскиз исторической картины прогресса человеческого разума, 1794, с. 51.

294 Г.-Ф. Гегель. Философия истории. Собр. соч., т. VIII, с. 335.

ной субъективной интимности[295]. Да и сам Гёте отдавал предпочтение лиризму восточного средневековья перед грубостью романского искусства той же эпохи на Западе. Известно, что романтики, в противоположность французским просветителям, обращали особое внимание на народные, поэтические, а не религиозные основы художественной культуры средних веков на Востоке. И эта их заслуга не была забыта. Энгельс прямо указывал на то, что греческую науку эпоха Возрождения получила не из наследия средневекового Запада, а из рук «арабов» и других народов Переднего Востока.

Маркс, как и Гегель, осуждал фетишизм азиатского мышления. Он имел в виду древний родовой строй и азиатский деспотизм древневосточных монархий, а не художественную культуру восточного средневековья, опередившую во многих отношениях современный ей Запад.

Теории исторического процесса мыслителей XVIII—XIX веков легли в основу первых всеобщих историй искусств. Автором нашумевшего в середине XIX века «Руководства к истории искусств»[296] был ученик Гегеля, Франц Куглер. Подобно Гегелю, он делил искусство народов мира на «западноевропейское» и «восточное». Искусство Вавилона, Ассирии, Мидии и древнего Ирана он отнес к «среднеазиатской древности» (ч. I, разд. III). Особо выделил искусство Сасанидов и индоскифов (разд. IX). К разделу «Мугаммеданское искусство и сродственные ему группы восточнохристианского» (разд. XI) Куглер отнес, кроме искусства стран ислама, также «армянское и южнокавказское искусство», русское и «валахское, или волошское искусство». Говоря точнее, Ф. Куглер относил русское искусство к «заключительному периоду мугаммеданского искусства». Указывая на византийские истоки русской архитектуры, на господство в ней восточного орнаментализма, Ф. Куглер бездоказательно вещал: «Форма глав — решительно восточная, часто нечто среднее между куполом над мугаммеданским храмом и боковыми его минаретами, обделка произвольно фантастична»[297] и т. д. Вершиной развития русской архитектуры Куглер считал храм Василия Блаженного (середина XVI в.). Русской иконописи он не заметил вовсе.

Сказанного достаточно, чтобы оценить уровень понимания Ф. Куглером истории искусств как науки и то предубеждение против русского искусства, которое царило на Западе, еще в середине XIX века[298].

В России история искусств стала складываться относительно поздно. Естественно, что русские ученые о трудах иностранных авторитетов высказывались на первых порах сдержанно и осторожно. В. В. Стасов откликнулся на «Руководство к истории искусств» Ф. Куглера без энтузиазма, указав, однако, что если отдел о русском искусстве написан Куглером поверхностно, то «никакой немецкий самый прилежный ученый не может нести ответственность за то, что мы до сих пор не исследуем у себя того, что у других давным-давно сделано»[299]. Очень вдумчиво написано ученым-переводчиком Е. Ф. Коршем предисловие к русскому изданию труда Ф. Куглера[300]. Оно показывает, что и тогда, в середине XIX века, русские ученые заглядывали далеко вперед и мыслили оригинально:

295 Г.-Ф. Гегель. Эстетика. Собр. соч., т. XIII. М., 1940, с. 170.

296 Руководство к истории искусства Франца Куглера, изд. 4, обработанное Вильгельмом Любке, перев. Е. Ф. Корша. М., 1869

297 Там же, с. 351

298 О владимиро - суздальском зодчестве, как «восточном», «азиатском», писал тогда и Шназе. См. C. Schnaase. Geschichte der bildenden Kunst im Mittelalter. Bd. 3. Düsseldorf, 1868, S. 340

299 В. В. Стасов. Собр. соч., т. II, СПб., 1894, с. 230.

300 Евгений Федорович Корш — бывший участник литературного кружка, к которому принадлежали Гра-

«Не те народы, — писал Корш, — преуспевают в искусстве, которые крепко замыкаются от иноземных образцов, знаний и опытов, а те, которые лучше умеют овладеть богатым историческим наследством, которые усваивают себе многовековую деятельность предшественников так близко и так вполне, что она становится их кровным достоянием, и не только не затрудняет, но и напротив, облегчает и расширяет путь их собственного развития — те, которые, не брезгуя чужим, откуда бы оно ни шло, готовы употребить в пользу, претворить в свою собственность каждый элемент, способный живее выразить задушевную их думу»[301].

Корш указывал на необходимость проверять национальную жизненную правду правдой целого, всеобщего. «Ни один народ не обойдет и в искусстве своей народности, — писал он, — по той простой причине, что обойти себя невозможно». Корш высказывал очень верный и весьма прогрессивный в свое время взгляд на задачи всеобщей истории искусств, обращая внимание на взаимосвязь национальных культур — на «устойчивость народного характера», лежащую в основе особенности каждой из них. Он решительно отвергал как очень грубый прием «огулом осуждать... целый тип или период искусства из-за какой-нибудь особенности, обусловленной по большей части тем или другим свойством бытовой или исторической обстановки»[302]. (Как не сожалеть, что ко многим интересным мыслям старых русских ученых в наши дни было проявлено так мало интереса. Не забывались только ошибки, как будто напоминание о них составляет истинный предмет науки и ее непреходящих забот.)

Первое выдающееся для своего времени обобщение истории искусства в России было дано лишь в 90-х годах XIX века, авторами «Русских древностей в памятниках искусства» И. Толстым и Н. Кондаковым. Шесть выпусков этого издания[303] подвели черту под спорами об отношении русского искусства к Востоку и Западу, начатыми еще западниками и славянофилами, продолженными Белинским, Добролюбовым, Пыпиным, отложившимися в полемике по поводу книги о древнерусском искусстве, изданной в Париже Виолле-ле-Дюком, а затем и по поводу альбома В. В. Стасова «Славянский и Восточный орнамент». Как ни устарели сейчас «Русские древности в памятниках искусства», это был труд, в котором дана развернутая картина взаимосвязей искусства Руси с Востоком и Западом. Книга отражала понимание вещей и степень изученности материала на уровне своей эпохи. Не будучи специальным исследованием источников, «Русские древности в памятниках искусства» составляли доступное для широкого читателя обобщение огромного уже накопившегося тогда материала. Коль скоро отличие науки не в том, как писать, а на уровне каких знаний и идей, можно сказать, что «Русские древности» подводили итог развитию научной мысли в определенном направлении.

Появлению «Русских древностей в памятниках искусства» предшествовали знаменательные дискуссии об отношении русского искусства к Востоку. Эти дискуссии начались в середине и продолжались, не ослабевая, до конца XIX века. Главной

новский, Белинский, В. Боткин и др. Кроме «Руководства к истории искусств» Ф. Куглера (М., 1869). Е. В. Корш перевел на русский язык известный труд М. Каррьера «Искусство в связи с общественным развитием» (СПб., 1870—1871), был издателем журнала «Атеней» и библиотекарем Румянцевского музея в Москве

301 Е. Ф. Корш. Предисловие к русскому переводу «Руководство по истории искусств» Ф. Куглера. М., 1869, с. 8.

302 Там же, с. IX

303 Русские древности в памятниках искусства, издаваемые графом И. Толстым и Н. Кондаковым, вып. 1 — «Классические древности Южной России» (два издания) и вып. 2—«Древности скифо-сарматские», СПб., 1889, вып. 3 — «Древности времен переселения народов», СПб. 1890; 4 — «Христианские древности Крыма, Кавказа и Киева», Спб., 1891; вып. 5—«Курганные древности и клады домонгольского периода», СПб., 1897; вып. 6—«Памятники Владимира, Новгорода и Пскова», СПб., 1899

сферой их были литература, изобразительные и прикладные искусства.

Еще в начале 1860-х годов движение русских революционных демократов и просветителей возбудило интерес к русскому народному творчеству и его истокам. В 1861 году появился обширный сборник статей известного позже историка искусств Ф. И. Буслаева, посвященный истории русской народной литературы и искусства[304]. В первом томе Буслаев рассматривал поэзию в связи с языком и народным бытом, далее — поэзию славян в связи с поэзией других народов (германской, скандинавской), национальную поэзию славян вообще, наконец, русскую поэзию. Во втором томе — народные элементы древнерусской литературы и искусства. Буслаев придерживался учения о самобытности народных основ мифологии, обычаев, сказаний и отвергал теорию влияний.

304 Ф. И. Буслаев. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. I, II. СПб., 1861

Противоположную его взглядам позицию занял А. Н. Веселовский — известный исследователь литературы эпохи Возрождения, автор ряда выдающихся работ в области историко-сравнительного изучения общенародных сказаний. Вопрос о сравнительном изучении сказочных тем, обрядных преданий и обычаев освещался Веселовским в ряде работ с 1859 года. Его «Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине» составили обширный труд по истории литературного общения между Востоком и Западом[305]. В нем Веселовский проследил переходы соломоновских сказаний от памятников индийской литературы, еврейских, мусульманских легенд до русских духовных стихов и кельтских народных преданий. В противоположность Буслаеву (и Л. Гримму, которому следовал Буслаев) Веселовский отстаивал теорию литературных заимствований (Бонфея, Пыпина) и видел в сказании о Соломоне и Китоврасе «бродячий сюжет», занесенный на Русь с Запада. Веселовский выдвигал роль Византии как посредника между Востоком и Западом.

305 А. Н. Веселовский. Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине. СПб., 1872

Уже тогда начинали свое исследование в области древнерусского рукописного орнамента Буслаев, а в области русского народного орнамента Стасов. Последний изучал и русские былины. В 1868 году появилось сочинение Стасова «Происхождение русских былин», а в 1870 году его «Русский народный орнамент». Обе работы Стасова вдохновлены одним и тем же кругом идей. «Наш Еруслан Лазаревич, — писал Стасов, — есть не кто иной, как знаменитый Рустем персидской поэмы Шахнамэ». Еруслан русских былин жил при дворе царя Киркоуса Киркодановича, а Рустем — при дворе Кей-Кауса, сына Кейкобада. Отец Еруслана Залазарь соответствует Зель-Зеру восточной поэмы. Конь Еруcланов Араш — восточному Рахшу и т. д.

По мнению Стасова, «богатырь русской былины ни в чем не похож на богатыря финского, скандинавского и германского эпоса, целая пропасть разделяет тех и других. А между тем никаких подобных пропастей не существует между богатырем русской былины и богатырями монгольских и тюркских поэм и песен: напротив, точки соприкосновения и величайшего сходства, даже тождества, бросаются в глаза на каждом шагу. Все это вместе, мне кажется, показывает довольно ясно, что материал для наших былин пришел к нам с Востока не в раннюю,

а довольно позднюю эпоху, что и было причиной указанных нами явлений»[306].

[306] В. В. Стасов. Соч., т. III, СП 1894, с. 12—59

О том, как отнеслись в лагере филологов к «азиатской» теории происхождения русских былин, мы скажем позже. У Стасова она возникла, видимо, в прямой связи с теми выводами, к которым он пришел, изучая русское народное декоративное искусство.

Задавшись вопросом о времени появления узоров, составляющих русский народный орнамент шитья, тканей и кружев, Стасов решительно отверг в них выдумку помещиц, копирование лубочных картинок и т. п., а также их узкорелигиозное (церковное) происхождение. Ни царских, ни христианских идей и изображений, утверждал он, здесь искать не приходится. Своими истоками русский орнамент, и это казалось Стасову неоспоримым, восходит к временам, предшествовавшим появлению Руси на исторической арене. Сравнение мотивов русского народного орнамента с древнерусским рукописным орнаментом XIII—XIV веков по преимуществу коснулось у него нескольких типических мотивов. Это то двуглавые, то одноглавые птицы со сложенным или распущенным крылом, но стоящие непременно около дерева и обращенные одна к другой; одноглавые птицы, как бы прикрепленные к дереву и обращенные друг к другу спиной; фантастические четвероногие, стоящие под деревом, обратив голову назад; фантастические животные в венце с распущенными крыльями и хвостом, растворенной пастью или простертыми вперед лапами; фантастические существа с птичьим телом и человеческим лицом; фантастические львы, стоящие с поднятой лапой у дерева; человеческие фигуры, держащие в поднятых руках птиц, веточки и сосуды или же держащие на привязи фантастических зверей и животных; деревья, ветки которых кончаются большими цветками; фантастические крылья; навязи и узлы; наконец, деревья по большей части на конусовидных основаниях, с прикрепленными к ним орнаментальными пластинками разной формы и другими украшениями. Истоки этих мотивов лежат, по Стасову, никак не позже XIII—XIV веков.

Что касается этнического их происхождения, то Стасов не видел основания считать эти мотивы «чисто русского происхождения». И русский орнамент он относил, по его истокам, к узорам — частью финским, частью персидским, отчасти «буддийским». К финским он отнес геометрические фигуры в виде крючков и спиралей, встречающихся в узорах мордовских, черемисских, чувашских, вотяцких и т. д. К «персидским» — геометрические фигуры деревьев и животных. Среди геометрических фигур он выделял звезды, видя в них как бы зашифрованные цветы.

Древнерусский растительный узор Стасов возводил к стилистическим особенностям растительного узора древних ассирийцев и персов времени ахеменидского и сасанидского Ирана. Сравнивая капители Таки Бустана и Испахана с русским узором, Стасов делал вывод, что «в русских узорах значение большинства подробностей (завитки по сторонам дерева) уже утрачено и превратилось в мертвую форму». В изображениях животных на русских вышивках Стасов видел прямое отраже-

ние древневосточных и арабо-персидских тканей. При этом он отрицал передачу этих мотивов из древневосточного в иранское через византийское искусство «по той причине, что в византийскую орнаментистику вошли не все, а лишь некоторые персидские мотивы (повторяемые зато необыкновенно часто и много), между тем как в наших орнаментах мы встречаем гораздо большее и гораздо разнообразнейшее число персидских мотивов — многое, вовсе не вошедшее в употребление у византийских художников. Значит, — рассуждал Стасов, — здесь заимствование произошло другим путем, мимо Византии, по нашему убеждению, раньше нашего знакомства с Византией» [307].

[307] В. В. Стасов. Собр. соч., т. I, СПб., 1904, с. 206

Мотивы изображения алтаря «у буддийцев» (вернее, маздеистов) сравнивались Стасовым с фигурами между «калиновыми листьями», изображающими священное дерево. Он обращал внимание на мотив человеческих фигур, как бы пляшущих с сосудами в руках, и сравнивал этот мотив с известными кувшинчиками сасанидского времени, где схожие фигуры танцовщиц или жриц стоят под арками [308].

[308] Там же, с. 210—211

В изображении человеческой фигуры русский народный орнамент придерживался, по Стасову, азиатского, языческого значения, византийское искусство — христианского с элементами классически римского язычества. Наблюдения Стасова не были беспочвенны. Однако Стасов не заметил главного — он упустил из виду само древнерусское декоративное искусство, на котором оставило свой след и общение русских мастеров с Востоком.

Подменив древнерусский орнамент орнаментом современного ему крестьянского шитья, Стасов пришел к вовсе неправильному выводу, что «русская орнаментика — это позднее эхо орнаментистики азиатской, это уцелевший осколок древнего мира, но осколок значительно попорченный, сокращенный и, что всего хуже, такой, значение которого давным давно совершенно потеряно» [309].

[309] Там же, с. 207

Вся цепь рассуждений Стасова была несостоятельна. В своих ранних работах — будь то о происхождении русских былин или истоках русского народного искусства, — Стасов проглядел русское народное творчество в его собственном содержании и собственных истоках. Внешние влияния подменили у него русское искусство.

Позже Стасов отошел от высказанного им взгляда на русское искусство как на позднее эхо искусства индо-персидского. Но теория азиатского происхождения русского искусства, выращенная в теплицах философской мысли Запада, дала свои всходы. Пресечь ее распространение Стасов был уже бессилен.

На Всемирной Парижской выставке 1867 года в отделе «История труда» была показана целая коллекция орнаментов и заглавных букв, взятых из старых русских рукописей. Она стала одной из достопримечательностей этой огромной всемирной выставки.

Успех древнерусского искусства в Париже не прошел бесследно. Роскошный альбом с беглой вступительной статьей директора Строгановского художественно-промышленного училища В. И. Бутовского, исполненный русскими рисовальщиками, был гравирован французскими граверами и литографами

и отпечатан в Париже в дни Парижской коммуны под названием «История русского орнамента» [310].

На выход этого альбома известный французский историк и теоретик архитектуры Виолле-ле-Дюк откликнулся статьей, в которой высказал свой взгляд на ход развития русского орнамента: «Эти рисунки, в которых сперва оказывается влияние грековизантийское, но с особенною согласовкой колеров, около XIII столетия изменяются и являют признаки влияния индусско-азиатского, ознаменованного могучей энергией, которая придает им характер огромной важности. Независимо от композиции рисунка, свидетельствующей о весьма глубоком чувстве, гармония совершенно оригинальна и отличается несравненной приятностью. Мало-помалу около XV века это искусство изменяется, снова обращается к некоторым византийским преданиям, достигает редкого изящества, нежности, не уступающей красивым персидским рисункам, но отличается разнообразием, которого последние совершенно чужды. В XII веке уже примешиваются западные влияния к этому декоративному искусству и изменяют его характер» [311]. Стасову понравилась статья Виолле-ле-Дюка; он и позже отзывался о ней, как об очень хорошей [312]. Вслед за тем появилась и книга Виолле-ле-Дюка «Русское искусство, его источники, его составные элементы, его высшее развитие, его будущность» [313], посвященная архитектуре, монументальной живописи (русской иконописи) и орнаменту.

Виолле-ле-Дюк полагал, что первоначальный характер русского искусства «затерялся между восточными влияниями и наносами».

Схема, из которой исходил Виолле-ле-Дюк, была такова: русское национальное искусство имеет три составных части и источника — скифский, византийский, монгольский. Скифский заключает в себе три начала: азиатское, арийское и греческое. Византийский — азиатское, арийское и азиатское желтой расы. Далее идут более дробные деления каждого. Романское складывается из элементов русского, греческого и иранского, азиатское — индо-арийского, персидско-арийского и семитического, монгольское — индийского, китайского и пр., так что в русском искусстве по составу элементов скифского, византийского и монгольского выходит «на девять десятых» Востока. Эта старая точка зрения, питаемая тенденцией поносить русское национальное искусство под предлогом осуждения азиатчины, подкрепляемая банальными рассуждениями о Востоке как колыбели европейского просвещения, уже тогда не выдерживала критики.

Своим настоятельным стремлением доказать зависимость русского искусства от Востока или роль России как одной из лабораторий, где художества, шедшие со всех пунктов Азии, соединялись вместе, чтобы принять форму, посредничавшую между миром восточным и западным, Виолле-ле-Дюк давал все основания подозревать его в том, что он хочет «вытолкнуть Россию в Азию» (послепетровское время представлялось ему отходом от народных традиций и собственного гения в силу «притязаний быть нациею западною»).

Анализ форм русского и восточного орнамента привел Виол-

310 В. И. Бутовский. История русского орнамента с X по XVI столетия по древним рукописям, 1870. Таблицы и французский текст печатались в Париже, русский текст — в Москве, т. 1 — текст, т. 2, 3 — таблицы

311 Виолле-ле-Дюк. Об артистическом движении в России. Статья на русском языке дана в приложении к критическому обзору В. И. Бутовского «Русское искусство и мнение о нем Е. Виолле-де-Дюка, французского ученого архитектора и Ф. И. Буслаева, русского ученого-археолога». М., 1879, с. 182

312 В. В. Стасов. Собр. соч., т. II. СПб., 1894, с. 391

313 Viollet-le-Duc. L'art russe, ses origines, ses éléments constitutifs, son apogée, son avenir. Paris, 1877; русский перевод Н. Султанова. М., 1879

ле-ле-Дюка к мысли, что в искусстве народов, которые привыкли смотреть на орнаментальную скульптуру, как на нечто подобное узорчатой ткани или сходное с позументом, предназначенное для украшения впадин, поясов, фризов и тимпанов, заключена целая система. Этой системе, по мысли исследователя, остались верны арабская, персидская и русская архитектура; она была принята византийцами, когда они отрешились от традиций римской скульптуры для сближения с декоративными искусствами Азии и Греции последнего времени. Дмитриевский собор во Владимире и представлялся Виолле-ле-Дюку таким соединением на русской почве двух систем орнаментаций: азиатской (восточной) и греческой (западной). Сущность каждой из этих систем представляется в самом способе сочинения рисунка: «Или рисунок будет как орнаментация, расположенная на фоне, или рисунок будет соображен так, чтобы тени, положенные приблизительно на равные площади, составили узор, представляющий в цветах своих гармоническое целое. Первый из двух способов применялся греками и римлянами; второй же жителями Востока, а именно: индийцами, персами и арабами. Русские рукописные украшения, очевидно, гораздо больше подходят к последней системе». В античной декоративной живописи фон берет верх над орнаментом или наоборот; на Востоке нужно вычислить, взвесить значение каждого лежащего в плоскости тона, сообразуясь с определенными, увы, еще не изученными законами, а также практикой и методикой, не лишенной и элементов инстинкта.

Иератическое искусство иконописи (в которой, как образец святости, нравственного превосходства и мудрости, чуждой страстей, образ исключал всякую идею чувственности) наиболее подходило к задачам монументальной живописи. Духовное созерцание аскета требовало определенного иератизма. Отсюда и условность стиля, черпающего свои формы не из природы, а из нравственного идеала. Художник создавал типы, «из которых каждый соответствовал какому-либо общественному положению, и когда он хотел представить личность, принадлежащую известному сословию, он изображал соответствующий тип, точно так же он поступал при изображении животных... он типически создавал льва, пантеру, газель, собаку, кошку, цаплю, ястреба и прочие типы». Среди этих высказываний Виолле-ле-Дюка уже не все ложно. В некоторых солидных работах наших современников сколки тех же мыслей повторяются и развиваются в качестве свежих и вполне оригинальных.

Не трудно понять, почему Виолле-ле-Дюк сближал древнерусское искусство с искусством христианского Востока, в противоположность Западу. Виолле-ле-Дюк исходил, видимо, из последствий раскола Римской империи на Восточную и Западную. Христианская церковь, возникнув на Востоке, пользовалась греческим языком, как ислам арабским. Охватив Западную Европу, христианская церковь нашла там собственную опору в лице римской церкви, что и привело в дальнейшем к разделению христианской церкви тоже на Восточную — православную и Западную — католическую (1054). Эллинизированный Восток пришел в противоречие с романизированным Западом. Патриархаты Антиохийский (Сирия), Александрийский

(Египет), Иерусалимский (Палестина) и Константинопольский (Византия) составляли христианский Восток.

Русская церковь зависела от Константинопольской, и лишь после падения Константинополя (1453) с возрастанием государственного могущества России в ней возник собственный патриархат (1582), который предъявил свою претензию на вселенную власть церкви, принадлежавшую ранее Царьграду. Лишь Петр Великий ликвидировал патриархат, заменив его св. Синодом (1721). История церкви всегда была придатком гражданской истории и отражала ее существенные черты. Но Виолле-ле-Дюк ошибся, думая, что история искусств слепо следовала в средние века за историей церкви и религиозных движений. Ошибке этой иногда следуют и в наши дни, когда историю искусств Востока подменяют историей религий и разнообразных культов.

Если отбросить старомодные ссылки французского ученого на «влияния» и «предания», то нельзя не заметить, что за «индоазиатским влиянием XIII века» стояли действительно возросшие в XI—XIII века контакты русских княжеств с Востоком, а за позднейшим «обращением к некоторым византийским преданиям» — действительные подражания, вызванные необходимостью обосновать, так сказать, идеологически, значение Московского государства, столица которого должна была стать, вслед за Константинополем, «третьим Римом».

Виолле-ле-Дюк искал русскую рукописную орнаментику X века среди византийских образцов; это внесло фактическую путаницу в его доказательства византийского происхождения русского орнамента. Кроме византийского влияния, он заметил в русском орнаменте еще нечто осложненное элементом «славянским, азиатским и примесью туранского». Пусть это его определение не научно, но когда в заставках из Евангелия XII—XIII веков Московского Архангельского собора, он видит не византийские, персидские или арабские элементы, а нечто «по форме и гармонии тонов принадлежащее желтым расам центральной Азии», то мы (если опять же опустить старомодную форму его выражения и исходить из существа) должны будем оценить проницательность Виолле-ле-Дюка, заметившего присутствие в древнерусском искусстве элементов орнамента евразийских степей, протянувшихся от Монголии до Юга России.

Книга Виолле-ле-Дюка произвела на современников, по словам ее критика Буслаева, потрясающее впечатление. Она имела «невероятный успех и во Франции и у нас». Вокруг имени французского ученого разгорелись страсти, отголоски которых, не утратившие своей силы, можно найти и в литературе наших дней. В какой-то степени еще и сейчас эту книгу «превозносят и порицают, ставят на пьедестал как откровение истины и топчут в грязь как легкомысленный памфлет, ее встречают с симпатиями и сарказмами, по ней учатся и над ней издеваются и смеются»[314].

Книга Виолле-ле-Дюка полна искусственных построений, грубых фактических ошибок, подчас легкомысленна. И все же она и сейчас подкупает читателя. Это и понятно.

Виолле-ле-Дюк был первым, кто на Западе поднял голос

314 Ф. И. Буслаев. Русское искусство в оценке французского ученого («Русское искусство» Е. Виолле-ле-Дюка и архитектура в России от X по XVIII в. СПб., 1878. Собр. соч., т. 3. Л., 1930, с. 1 и сл.

в защиту самостоятельного значения русского искусства. Книгу он начинает следующими словами: «Одним народам присваивают все, другим же отказывают во всем. Разумеется, так поступают в нашем западном углу Европы» [315]. Этих смелых слов ученого, бросившего вызов тем, кто, идя по стопам немецкого мыслителя, делил народы на «исторические» и «неисторические», никто и не заметил. Зато возмутились тем, что русское искусство отнесено им к восточной, а не западной цивилизации, хотя именно здесь Виолле-ле-Дюк и не был оригинален, следуя своим предшественникам. Таким же самобытным, как и русское искусство, Виолле-ле-Дюк считал византийское; это не мешало ему говорить о сложно-составном характере того и другого. Он прямо упрекал историков русского искусства в том, что они «сходство первоначального источника» русского и византийского искусства «принимают за безусловное подражание византийскому искусству» [316]. Нужно иметь в виду, что это положение Виолле-ле-Дюка было полемично. Оно было направлено, видимо, в адрес участников большой дискуссии, которая проходила тогда в России на 1-м Археологическом съезде (1869). Дискуссия была вызвана публикациями памятников древнерусского зодчества, начатым И. Снегиревым (1847—1848), С. Строгановым (1849), А. Мартыновым (1851), Ф. Рихтером (1851—1856), В. Доброхотовым (1852), Н. Артлебеном (1864) и другими. Основным в дискуссии русских археологов был вопрос о «самобытных» чертах древнерусского зодчества и влиянии на него византийского и романского зодчества. Большинство участников дискуссии приписывало Византии и романскому Западу роль «источника». В противоположность этим взглядам Виолле-ле-Дюк обращал внимание на «чрезвычайное развитие искусства на Востоке в начале нашей эры». И не только Восток был в его глазах источником византийского искусства, но также крайний Восток, Персия, Малая Азия и Рим. К заслугам Виолле-ле-Дюка нельзя не отнести и того, что в истории русского искусства он увидел как «всегда проявлялся отпечаток народного гения, который усваивал себе эти (т. е. заимствованные) элементы и быстро обращал их в одно целое, замечательное по единству своего выражения... Животворные начала, без которых искусство ограничивается подделками, никогда не возникают наверху, но всегда внизу, в силу народного чувства или инстинкта. Всякое обновление совершается вследствие переработки в уме народа, в уме масс; оно никогда не бывает созданием избранного общества» [317]. Цель Виолле-ле-Дюка, как это признавал и его критик Буслаев, была в том, чтобы «пробить кору невежества и равнодушия» к русскому национальному искусству со стороны не только французов, но и тех русских людей, для которых русское искусство оставалось делом темным и не представляющим большого интереса. Эта задача и была им решена путем широких сопоставлений искусства русского с искусством Запада и Востока.

[315] Viollet-le-Duc. L'art russe... русский перевод Султанова. М., 1879, с. 1

[316] Там же, с. 5

[317] Там же, с. 311—312

Обширные познания, тонкий вкус, остроумие, смелость и отвага ученого в сочетании с признанной даровитостью архитектора, знатока стилей — все это оставалось в рамках исторических знаний и методологии своего времени. Сейчас нетрудно

доказать невежество Виолле-ле-Дюка в вопросах не только русского искусства, но и французского — если исходить из данных современной археологии и успехов исторической науки в целом, марксистской методологии в особенности. Но какой смысл «доказывать» это, если в истории науки сохраняют свое непреходящее значение не заблуждения ученых былых эпох, а их прозрение и догадки, получившие в дальнейшем исправление в соответствии с новыми фактами и идеями.

Страстное выступление Буслаева против книги Виолле-ле-Дюка о русском искусстве было программным.

Настаивая на решающем влиянии средневекового Запада на Русь, Буслаев не ограничился ссылками на «целую ватагу западных влияний», сопровождавших распространение византийской образованности. Ему было ясно, что проявления народной жизни в искусстве не исключают, а предполагают также и усвоение культурных достижений своего времени, в том числе и полученных извне. Но, допуская, что русское искусство «претворяло западные влияния в здоровые, питательные соки для своего организма», он отказывал в этом Востоку.

Всю историю русской рукописной орнаментики Буслаев делил на три стиля: древнейший, **византийский**, до XII века включительно, романский, варварский, собственно **средневековый**, с XII века. У нас он господствует в XII—XIV веках и держится до конца XV века (на Западе в XIII веке сменяется изящным готическим). **Новый стиль** с конца XV века до XVII века включительно — смешанный (из элементов болгаро-сербских, фряжских и византийских). Характернейшими чертами византийского стиля он считал его архитектурный характер — близость мозаикам и эмалям с господствующими в них кругами с листвою внутри; выступы, увенчанные веткой или цветком на заставках с участием плетений или шнурков, присутствие фигур из архива древнехристианской символики: голубь, павлин и другие животные.

Средневековый стиль (русский, соответствующий романскому на Западе) отличают по Буслаеву: причудливое сплетение ремней, захватывающее своими узлами животных, и разные чудовищные фигуры. «Все страшное и звериное преобладает»[318]. В символике этого стиля он усматривал борьбу с темными силами природы «насильственно захватываемыми и уловляемыми в сети». Архитектурность форм исчезает, хотя и находит себе соответствие в архитектурном декоре романского стиля, его чудовищных прилепах и резных фигурах, а также в рисунках тканей XII века на Западе. Видел он в этих чудовищах и символ «мрачного состояния духа», вызванного суевериями. Мрачным и чудовищным представляется Буслаеву и декор (прилепы) Дмитриевского собора во Владимире XII века. Признавая источником многих мотивов этого стиля народную мифологию, средневековые легенды и т. п., Буслаев не мог отделаться от мысли о «распущенности» этой фантазии. И лишь тогда отмечал ее здравый смысл, когда видел в буквах басню или притчу: то дерутся два животных, то лиса крадется к винограду. Чаще эти изображения выходят, по его мнению, из границ всякого определенного смысла.

Из сравнений этого стиля на Руси и Западе Буслаев делал

318 Ф. И. Буслаев. Новости русской литературы по церковному искусству и археологии. Собр. соч., т. 3, Л., 1930, с. 153.

лишь тот вывод, что у нас этот стиль отставал на несколько столетий, и такое отставание было постоянным. Конечно, сама методика подобных сравнений, основанная на полном невнимании к местным, более ранним прототипам русской тератологии в искусстве, обрекла автора на выводы, тем более неправильные, что его обобщения выходили за исторические рамки рассматриваемого отрезка времени. «Отставание» от Запада признавалось априорно, постоянно, хотя еще в XII—XIII веках культура Древней Руси стояла в ряду передовых культур не только Восточной, но и Западной Европы.

Если Виолле-ле-Дюк восхищался русским звериным орнаментом XII—XIV веков (в нем он находил созвучие искусству Востока), то Буслаев отдавал предпочтение орнаменту XVI—XVII веков, находя в нем отклик искусству Запада. «Как живо чувствуется благотворное влияние этого нового стиля,—писал он.— Человек уже освобожден от звериного кошмара, несколько столетий обуявшего Древнюю Русь; не только выходит из романского стиля в готический, но и предвестие возрождения искусств, давшего полную свободу художественному творчеству. Поэтому этот новый стиль нечувствительно сливается у нас со стилем Возрождения в украшениях некоторых рукописей XVII века и особенно в гравюрах Ушакова и его школы, перенесшей древнерусское искусство в эпоху, обновленную уже петровской реформой» [319].

319 И. Буслаев. з. соч., с. 156

В спорах о древнерусском искусстве вопрос о природе скульптурных орнаментов и прилепов суздальской архитектуры XII века стал краеугольным. Вслед за С. Г. Строгановым и А. С. Уваровым, Буслаев относил суздальские орнаменты к романскому стилю, то есть к работам немецких каменных дел мастеров; Виолле-ле-Дюк же видел в них черты азиатские (индо-персидские). Вопрос был с самого начала сдвинут в неверную плоскость и подменен вопросом об отношениях русского рукописного орнамента к азиатскому.

Буслаев доказывал, что фантастические заглавные буквы и заставки XIII—XIV веков с животными, птицами и чудовищами в ременных плетениях — весь этот затейливо причудливый стиль с его «игривыми линиями перевитий» вполне соответствует романскому на Западе, исключая, впрочем, его национальную черту, русскую затейливую лукавую игривость. Вопрос о восточных влияниях на стили византийский и романский Буслаев решительно отметал как ведущий к преувеличениям и не главный.

Буслаев расчленил элементы русского орнамента XIII—XIV веков на ременные (змеиные) сплетения и изображения чудовищ как самостоятельные элементы византийского и южнославянского стилей. «Грифон — самая распространенная фигура в орнаменте русских рукописей XIII—XIV веков.., ведущая свое происхождение с иранского Востока — чрезвычайно распространена, — отмечает Буслаев, — в стиле романском на Западе». Она, можно сказать, коренится в самой почве, на которой совершают переселение народов с Востока на Запад, чему свидетельством может служить скифский грифон из Луговой Могилы. Но эта важная мысль о местной исторически сложившейся подпочве русского искусства была им тут же снята дру-

гой более навязчивой, заставлявшей его видеть в этих и других подобных мотивах не порождение местной исторической традиции, а небрежное копирование византийских мозаик и эмалей, переходивших в затейливое узорочье каллиграфа.

Представление Буслаева, будто русский орнамент в рукописях — только «скромное деревцо с жидкими ветками, на которых показались недолговечные цветы, завядшие прежде, чем успели принести свой плод и семена», основывалось на низком тогда уровне фактических знаний о русском декоративно-прикладном искусстве. Оно неправильно, как и представление Буслаева о романском стиле как о «громадном дереве, глубоко пустившем свои корни в землю, раскинувшем свои густые ветви» также и на Русь. Столь же однобоким было представление Виолле-ле-Дюка, а затем и В. В. Стасова о древнерусском орнаменте как ветви азиатского искусства. Да и каждое из этих начал — «восточное» и «романское» — бралось очень общо и неопределенно. Привычка усеивать туловище змей и чудовищ точками и кружками или же украшать птиц, животных, чудовищ священной повязкой («ошейником», по Буслаеву), характерная, скажем, для иранского и византийского искусства, считалась достаточным поводом для отнесения памятника, по этому признаку, к романскому «чудовищному стилю». Были у Буслаева верные догадки, когда он связывал рукописный орнамент (каллиграфический, чуждый скульптурной форме) с плоскими изделиями из металла (накладки из фигурных пластин). Но мотивы узорочья трактовались им узко, почему, скажем, ветка в клюве птицы для фантастического животного (эллинистического и раннесредневекового искусства всего Переднего Востока) представлялась ему не иначе, как масличной ветвью, напоминавшей русскому мастеру обетованные края Царьграда, Солуня и Афонской горы — официальные центры христианской образованности своей эпохи.

Называя «убогой пустотой измышлений» поднятый Виолле-ле-Дюком вопрос о связях древнерусского искусства с Индо-Востоком, Буслаев столь же «с плеча» заявлял, что «сказанный орнамент принадлежит не России, а Сербии, и составлен на Афонской горе, свое же фамильное происхождение ведет непосредственно от болгарских оригиналов». И только, поостыв, замечает далее: «Без сомнения Восток, но почему же именно *только* индийский? И потом — когда именно? Мы знаем, что за восточное во всем его обилии присутствует на Западе в романском стиле VII века»[320]. Брошенные Виолле-ле-Дюком наугад ссылки на Туран и татарщину, набор разных клочков того и сего, выхваченных из Персии или Индии вне точного аналитического разбора действительных фактов известного места и времени, только и могли привести его к пиитическим ссылкам на мистические «воспоминания» в русском искусстве о каком-то нереальном, сказочном Востоке.

Против критических высказываний Ф. И. Буслаева и в защиту книги Виолле-ле-Дюка выступил следом В. И. Бутовский[321]. Он показал себя не столько ученым (Бутовский им и не был), сколько образованным полемистом, легко нащупывающим слабые места противника. Бутовский напомнил высказывания Виолле-ле-Дюка о том, что «наносы» из Азии «мидий-

320 Ф. И. Буслаев. Указ. Соч., с. 37—39

321 В. И. Бутовский. Русское искусство и мнение о нем Е. Виолле-ле-Дюка, французского ученого - архитектора, и Ф. И. Буслаева, русского ученого - археолога. М., 1879

ской и северно-иранской» более явны, нежели из Скандинавии (факт сам по себе несомненный), что славяне издревле располагали собственной художественной традицией, и сами оказывали воздействие на искусство Византии, искусство же Византии многим обязано искусству Ирана, а русское искусство мало чем обязано татаро-монгольскому, ничем не обязано оно и римскому. Все это в какой-то степени если и не оправдывало, то смягчало ошибки Виолле-ле-Дюка. Далее Бутовский уличал Буслаева в том, что орнаменты Дмитровского собора во Владимире Виолле-ле-Дюк вовсе и не именовал азиатским, он отмечал лишь их «восточный характер». Утверждение С. Г. Строганова и А. С. Уварова [322], поддержанное Буслаевым, о том, что суздальские орнаменты носят на себе отпечаток романского стиля, Бутовский отвел как не доказанное. Буслаев же ограничился в этом отношении лишь дополнительным указанием на традиции русского деревянного зодчества, а каменные рельефы Суздаля связал с русской «плоской» иконописью и рукописным орнаментом, чуждым выпуклого рельефа, так что, по его мысли, «западный романский стиль в Суздале был подчинен местным условиям и привычкам, согласным с общим характером русского искусства». Лаврентьевская летопись прямо говорит о церкви Святой Богородицы в Суздале, обновленной в 1194 году: «...а иже не ища мастеров от немец...».

322 С. Г. Строганов. Дмитриевский собор. М., 1849; А. С. Уваров. Взгляд на архитектуру XII в. в Суздальском княжестве.— «Труды археологического съезда». М., 1871

Вывод Бутовского о том, что в XII—XIII веках русские мастера вообще работали уже «независимо от чуждого влияния», был встречен Строгановым враждебно, он обвинил даже Бутовского в том, что такими рассуждениями он и дал будто бы повод Виолле-ле-Дюку строить свои неверные точки зрения на песке [323], и, хотя Виолле-ле-Дюк связал декор Дмитровского собора во Владимире с орнаментацией «не только сирийской, но даже армянской» и видел в нем «чисто восточный прием, развивавшийся в том климате, где солнечный свет ярок и туманы неведомы», он пришел к ценному выводу о том, что русское искусство достигло, следовательно, в конце XII века известной степени блеска, в котором оно не уступало ни византийскому, ни западному искусству. Русские ремесленники обрабатывали очень искусно металлы и имели собственную школу и т. д. И что эта ссылка на русский металл у Виолле-ле-Дюка не случайна: именно в металле обнаруживается наибольшая близость изделий русских мастеров к произведениям художественного ремесла Востока, и это явление уже отмечалось в ту пору в русской литературе. Бутовский подчеркивал большую роль «иранского элемента» в романском стиле (имея в виду так называемое сасанидское искусство; ареал воздействия которого был действительно очень широк, хотя оно и не могло составлять фундамент стиля ни романского, ни византийского, ни русского).

323 С. Г. Строганов. «Русское искусство» Виолле-ле-Дюка и архитектура в России от X до XVIII вв. СПб., 1878

Что касается характеристики самого русского рукописного орнамента XIII—XIV веков, его стиля, то здесь Бутовский не согласился с присущим ему якобы «нарушением, искажением и разложением естественных форм», указав не без основания на силу фантазии, вымысла и исполнения, как черты, особо характерной для русского народного творчества [324]. Признание

324 В. Н. Бутовский. Указ. соч., с. 38.

этого стиля «чудовищным» и «варварским», подчиненным романскому, Бутовский отверг столь же решительно за его искусственность. Да и стремление Буслаева уклониться от выяснения роли Востока в развитии искусства Византии и романских стран говорило лишний раз о тенденциозности работ, в которых русское искусство сравнивается постоянно с искусством Запада и принципиально исключается сравнительный анализ с искусством Востока. Сторонники же «восточных связей» русского искусства никак не отрицали родственных связей русского искусства с искусством южных славян и искусством Византии.

Бутовский возражал также против самого определения сущности русского орнамента XIII—XIV веков как «чудовищного стиля». «Фигуры эти вовсе не чудовищи, потерявшие натуральность, — писал он, — а орнамент, в основе которого лежит фантастическая настроенность того века, эмблематическое изображение, намек на натуру. Что касается натурализма в орнаменте, то это есть признак падения орнаментального искусства, ослабления творческого духа и в этом отношении орнаментации византийских рукописей далеко отстают от бесподобных орнаментаций русских рукописей XIV века»[325]. Если кто и отстаивал самостоятельность русского искусства, его глубокую оригинальность (того же Остромирова Евангелия 1056—1057 годов, писанного Григорием в Новгороде, и Изборника Святославова, написанного дьяконом Иоанном в 1073 году, причисленных Буслаевым к «рабским копиям» болгарского письма), то делали это, по словам Бутовского, скорее сторонники его «восточного характера». Можно думать, что само понятие «восточный характер» было выдвинуто ими не столько из желания растворить русское искусство в «азиатских» стилях, сколько из стремления подчеркнуть его отличие от искусства Запада, особенно романского, сходство с которым Буслаев доводил «почти до тождества» (почему он и называл Дмитровский собор во Владимире «романским храмом»). И в XV—XVI веках русский орнамент, захваченный «духом Возрождения», не был копией или слепком иных стилей, подобно тому, как это имело место затем в XIX веке. Основу их составляла собственная традиция.

Оценке Буслаевым романского стиля как громадного дерева (в сравнении со «скромным деревцом с жидкими ветками» русского искусства) Бутовский противопоставил вновь столь осуждаемое положение французского ученого о том, что, как утверждают во Франции, «романский стиль есть не что иное, как азиатский напос на римской почве». Этому тезису он постарался придать тот смысл, что «восточный элемент» в романском искусстве появился и был применен «сообразно местным потребностям, на разных основах»[326]. Это-де и привело к разному его преломлению в России и Франции. Этим разъяснением ослаблялась роль восточных заимствований и выдвигался момент местный. И в том обстоятельстве, что русский орнамент на протяжении второй половины XIII—XIV веков «отставал» от Запада «с его раковинами и купидонами», держась своего «чудовищного стиля», «в народном духе композиций» проявляется с этой точки зрения его положительная сторона.

Обращение к местным преданиям и наряду с тем усвоение

[325] Там же, с. 46—47.

[326] Там же, с. 67

«азиатских влияний» предстают, по Бутовскому, как нечто целостное, что «не умаляя значения нашего искусства, напротив, обогащает его указаниями на восполняющие его художественные элементы среднеазиатского происхождения»[327]. «Если бы мы могли открыть поболее этих среднеазиатских элементов и сумели ими воспользоваться, это было бы наше великое счастье», — продолжал Бутовский, строя тут же планы извлечения прямых выгод от этой находки путем их употребления в художественной промышленности.

327 В. И. Бутовский. Указ. Соч., с. 72 Справедливости ради заметим, что в вопросе об оригинальности искусства Средней Азии Бутовский опередил В. В. Стасова, который пришел к той же мысли позже

Нельзя ставить на одну ногу признание русскими авторами восточных элементов в русском искусстве с давними потугами западноевропейских реакционеров представить русское искусство порождением «татарщины». Карл Шнаазе с его многотомной «Историей образовательных искусств» (1843), писавший о «зверском характере» искусства русских, окончательную отделку которому дали якобы монголы; Куглер, Ферстер и Лемке — немецкие реакционеры, также писавшие о русском искусстве в его отношениях к Востоку, не вызвали столь резкого отпора, как Виолле-ле-Дюк, в чем Бутовский не упустил случая усмотреть известное снисхождение Буслаева к Западу и его претензиям в ученой литературе. Неверие в самостоятельное значение русского искусства того же Шнаазе было не только оскорбительным. Главное, и на это указал Бутовский, состояло в том, что русское искусство не было костюмом Арлекина, сшитым из кусков. Русский гений принял некоторые из орнаментов, оказавших на него влияние, другие отбросил «и изо всех дошедших до него разнородных элементов создал одно свое целое. Он переплавил все элементы в своем горниле...»[328]. Это был взгляд с «возвышенной точки зрения», основанный на уважении к «гению каждого народа», использующего разнородные элементы.

328 Там же, с. 85—87

Если позиции Виолле-ле-Дюка и Бутовского были так решительно отвергнуты, то причину тому составили не столько их сравнительно исторические экскурсы, сколько, видимо, их воззрения на будущее русского искусства.

Виолле-ле-Дюк, а за ним и Бутовский считали, что эпоха Возрождения имела для России отрицательное значение: она направила-де русское искусство в послепетровское время на ложный путь подражаний Западу. Как глашатаи будущего, они хотели бы вернуть русское искусство после того, как оно, «казалось, замкнулось в самом узком формализме»[329], к его «источникам», исходившим «из Византии и с Востока — из Азии, Персии и Армении». Эта глубоко ложная и совершенно неправильная позиция сбросила со счетов и ученый авторитет Виолле-ле-Дюка и защитительные речи Бутовского. Ложная тенденция связать будущее русского искусства с «византийскими» и «индо-персидскими» формами только и могла вылиться, что в бредовые аналогии между шатровыми храмами Руси и Индии, основанные на мистических «воспоминаниях» русского человека «в пору, когда его взор перестал обращаться к Константинополю».

329 Там же, с. 87

Досадно наблюдать, как здравые мысли, основанные па зрелости и опыте известного теоретика архитектуры (вспомним его рассуждения о зависимости искусства каждого народа, осо-

бенно в архитектуре, прежде всего от климата, материалов, общественных потребностей, традиций в ремесле, религиозных чувств, гражданских и военных обычаев, вкусов, свойственных племенам), перемешиваются антинаучными домыслами, в которых не найти и капли историзма.

Участие Стасова в полемике вокруг книги Виолле-ле-Дюка было не очень содержательным. Конечно, его «азиатская» теория имела к ним прямое отношение. Но об источниках «материалов», которыми пользовался для своих умозаключений Виолле-ле-Дюк, почему-то не упоминалось.

В. В. Стасов отнесся к французскому ученому с уважением, смешанным с негодованием. «Он один из самых ранних и могучих бойцов за национальность в искусстве, человек, свободный от всех академических привычек и идей, непримиримый враг лжеклассицизма в школе, жизни и творчестве, человек, весь свой век сражавшийся против выдохшихся преданий и бесцветного художества»,— так характеризовал Стасов Виолле-ле-Дюка. Но, отметив в труде этого ученого проблески сильной и оригинальной мысли и глубоких определений, Стасов ужаснулся тому, что «тут же рядом умещается у него столько стариковской болтовни, утомительных повторений, поверхностных приговоров»[330]. Стасов решительно отверг защитительные речи Бутовского («Мы-то, дураки, только хлопали ушами и ничего не умели, а те двое (Виолле-ле-Дюк и Бутовский) пришли, понюхали, посмотрели и «скоро» и «легко» справились»). Спор Стасова с Бутовским продолжался долго и вылился в безудержную потасовку.

330 В. В. Стасов. Собр. соч., т. II. СПб., 1894, с. 391

В 1884 году вышел первый выпуск альбома Стасова «Славянский и Восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени». В своем альбоме Стасов выделил стили восточнославянские (из рукописей, написанных кириллицей) и западнославянские (написанные глаголицей и латинскими буквами). К стилям восточным он отнес греко-византийский — VI—XVII века, армянский — X—XVII века, грузинский XI—XVIII века, сирийский — VI—XV века, коптский — V—XIX века, эфиопский — XIII—XVIII века, арабский — VIII—XVII века и среднеазиатский. Текст о происхождении и характере русского орнамента и архитектуры Стасов предполагал дать впоследствии, в последнем выпуске издания.

В обстоятельной статье, посвященной первому выпуску этого альбома, Буслаев изложил программу всех трех его выпусков и охарактеризовал Стасова как специалиста по орнаментике, который пользуется известностью в европейской ученой публике[331]. Последовавший разбор таблиц Стасова Буслаевым привел его к выводам, прямо противоположным выводам Стасова.

331 Ф. И. Буслаев. Рец. на кн.: Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени. Собрал и исследовал Владимир Стасов, вып. I. СПб., 1884. Собр, соч., т. 3. Л., 1930, с. 76

По мнению Буслаева, цель рассматриваемого издания — выкристаллизовать русский стиль из общеславянской письменности, с тем чтобы он выступил так же ярко, как из общей группы орнаментов так называемого романского стиля выделились в своей резкой отчеканенной физиономии стили ирландский, англо-саксонский, вест-готский, ломбардский, карловингский.

Отмечая постоянное присутствие в русском орнаменте южнославянского элемента, Буслаев испытывал «успокоительное чувство»: наконец-то удается установить, что заимствовано

у южных славян и что переделано на русский лад или взято из каких-либо других источников.

Строго ученому предприятию Стасова Буслаев отдавал понятное предпочтение перед роскошным сборником орнаментов, изданных Бутовским с практической целью — дать образцы для промышленных изделий. Уже несоответствие заголовка альбома Бутовского, предлагавшего читателю «Историю русского орнамента с X по XV столетие по древним рукописям», вызывало возражения, поскольку ни одной рукописи, ни русской, ни вообще славянской, ранее XI века известно не было, и первые семь таблиц, приписанные русскому искусству, были взяты из греческих рукописей X—XI веков. Но если греко-византийский орнамент был лишь одним из источников формирования древнерусского орнамента, то, как логично заметил Буслаев, наряду с ним надо было привести и восточный элемент, «вошедший в историческое развитие вообще европейского орнамента, а вместе с тем — славянского»[332]. Соединение византийского с русским представлялось Буслаеву (в этом он прав) «вопиющим произволом», к которому «без того у нас издавна привыкли». Называя посредствующим звеном рукописи болгарские, Буслаев видел в них источник, питавший собой и Остромирово Евангелие 1056—1057 годов и Изборник Святославов 1073 года. Он имел в виду «Саввину Книгу» XI века в библиотеке Синодальной типографии, из сербских — Шестоднев Иоанна экзарха болгарского 1263 года, из молдаво-влахийских — собрание в Московском Публичном музее. Что касается самого подхода к орнаменту Остромирова Евангелия и Изборника Святославова, то Буслаев вообще не считал заставки этих рукописей собственно русскими и даже не славянскими, а болгарской переделкой византийских мотивов.

332 И. Буслаев. з. Соч., с. 78

Насколько византийский стиль представлялся ему «изящным», настолько удручали его «подделки раннего средневекового стиля», из которого вырос на Западе в VII—X веках стиль тератологический — не только рукописный, но распространенный также в камне и металле. У нас этот стиль развился лишь в XI—XII веках в силу, как полагал Буслаев, большего коснения и консерватизма. Он невольно задавался вопросом: что же, эта «оригинальная чудовищность» — результат неумелого воспроизведения изящного византийского начертания птиц, зверей, змей или нечто специфически «восточное»? Ответа Стасовым дано не было (его ждали в III выпуске издания). Сам же Буслаев, учитывая, что в далекие времена писание было дело великое, и отнюдь не стремясь доказывать, что фактор влияний был решающим, не без резона полагал: именно в рукописях украшения делались не по собственному измышлению, а в освященных традицией формах, и традиция эта, привычка изображать определенные фигуры, была сродни списыванию текста старых книг. Рукописный орнамент оказывал свое воздействие на архитектурный декор, хотя именно в архитектурном декоре и большие самостоятельности народного творчества. «Чествование самородности и первобытности национальных посевов культуры», начавшееся «в эпоху романтизма», сказалось в преувеличенной оценке народных и местных основ письменного орнамента. Между тем, именно в письменном орнаменте, как

полагал Буслаев, сказалась роль христианского Писания. «Христианство сблизило и сроднило разные народности, подчинив национальные их особенности общему уровню своего всеобъемлющего и всепроникающего влияния»[333]. Именно в этом видел он источник сродства тератологического стиля славянских племен с так называемым романским. И если исторические корни этого стиля восходят к Востоку, то все же не прямо, а через христианскую письменность. При одинаковости условий переработки античных гиппопотамов, гарпий, василисков, химер, гидр, драконов и грифов, «переделанных когда-то из восточных оригиналов», Буслаев не мог не видеть и не подчеркнуть того, что в каждой из народностей переработка эта «принимает местный, индивидуальный характер, подчинившись особенностям той или иной народности. Потому стиль славянский отличается от ирландского или лангобардского, а русский от болгарского или сербского»[334]. На общей византийской канве каждый из славянских орнаментов выводил свои тератологические узоры, видоизменяя в них по-своему всем традиционный материал, согласно умению мастера и разным условиям, при которых он производил свою работу.

[333] Ф. И. Буслаев. Указ. соч., с. 83

[334] Там же

Особые черты творчества каждого народа, национальные стили искусства не могли бы сложиться в нечто самостоятельное, если бы ограничивались разработкой одного лишь «понива» в передаче унаследованных извне форм, но этой стороны вопроса Буслаев уже не касался.

На Стасова ученый разбор его альбома Буслаевым произвел, видимо, самое глубокое впечатление. Это видно из всех его последующих работ на ту же тему. В них Стасов дает почти восторженную оценку трудам Буслаева. В свое оправдание Стасов пишет о том, что его «Русский народный орнамент», изданный в 1871 году, где рассматривался вопрос о древности многих узоров на русских вышивках, составлял один из разделов давно задуманного им труда — «Славянский и Восточный орнамент», материал для которого он собирал четверть века. Не помянув и словом о своей «азиатской» теории, Стасов заново задает себе вопрос: каково же происхождение этих рисунков? И на этот раз отвечает: «Оказывалось, во-первых, что многие формы нашей орнаментики суть повторения или дальнейшее развитие древней орнаментистики византийской, болгарской и сербской. Рядом с этим оказывалось, что в этих формах можно еще выделить элемент собственно русский. В-третьих, тут же всегда оказывался, сверх того, еще какой-то иной элемент, чуждый, неизвестный, который нельзя было назвать ни византийским, ни болгарским, ни сербским, ни русским. Какой это элемент, в чем его признаки и сущность, — этому я должен был посвятить, конечно, немало труда и места в своем исследовании»[335].

[335] В. В. Стасов. Собр. соч., т. II, с. 852

В статье В. В. Стасова «Картины и композиции, скрытые в заглавных буквах древних русских рукописей» (1894) содержатся, кажется, первые для своего времени, возражения против того, чтобы, опередив стиль и век, к которому принадлежит рукопись, и описав всяческие подробности, считать задачу исчерпанной.

Вслед за Буслаевым Стасов выражал свое несогласие с тем,

что стили ирландский, меровингский, англо-саксонский и т. д. определяют по форме спиралей, ветвей, рыб, змей, драконов и пр., «которая из этих форм преобладает, которая является тут отдельно или же в соединении с другими». Он считал эти приемы анализа вовсе недостаточными в работах таких современных ему историков орнамента на Западе, как Ваген, Вествуд, Гофрейс, Келлер, Оуэн Джонс, Дени, Дигби Уайэтт, Дюриё, Флери, Расина и пр., и специалистов по всеобщей истории искусств, как Шнаазе, Лаборт, Вельман и другие. Стасов обращал внимание на то, что в каждую эпоху все создания имеют нечто общее, но у каждого вида искусств — свои задачи, средства, «особые формы», требующие особого, а не «гуртового» рассмотрения.

Мы видим, как в ходе дискуссии об отношении искусства Руси к Востоку выдвигались шаг за шагом проблемы, выходящие за рамки историко-культурного значения, и обсуждался метод анализа памятников как произведений искусства. Вне этой дискуссии и выдвинутых ею со всей остротой научных проблем не появились бы и «Русские древности в памятниках искусства», издававшиеся графом И. Толстым и Н. Кондаковым.

Это был написанный в основном Н. П. Кондаковым талантливый эскиз большой картины исторических взаимосвязей в искусстве народов России — от глубин Средней Азии и Сибири до берегов Дуная. В археологическом отношении этот труд бесспорно устарел. Но многие вопросы изучения искусства были подняты им плодотворно, хотя иные не решены и сейчас.

Авторы «Русских древностей в памятниках искусства» задались целью доказать, что древнерусское искусство глубоко оригинально и народно и связи его с Востоком и Западом не сделали его повторением искусства ни того, ни другого; что вся история древнерусского искусства есть история взаимодействия художественных культур народов России, их развития и взаимообогащения. В предисловии к первому выпуску они пишут: «Наследие многих веков, усвоенное русским народом, стало его художественным преданием и последовательно образовало древнерусское искусство. Русское искусство было и осталось искусством народным, сложившись в оригинальный исторический тип, закрепленный народным орнаментом». Они развивают ту же мысль и в последнем выпуске своего труда: «Теперь легко доказать, что самые утонченные художественные производства существовали в Киеве (как, например, перегородчатая эмаль по золоту), что ими занимались русские мастера, и притом в широких размерах, что мастера эти распространяли свои произведения в Рязань, Суздаль, а, следовательно, находка византийского стиля вовсе не представляет собою, как думали еще очень недавно, греческого заноса, но, напротив, памятник местной работы в хорошо усвоенном пошибе, и притом, вещь с определенным назначением, с понятною для владельца орнаментациею и для него лично важным смыслом. Словом, исследование о вещественных древностях следует поставить на почву анализа художественных форм в их историческом развитии, выставить вопрос о стиле предметов, их группировке с этой стороны, о типах и их происхождении, дости-

гая общего обозрения предметов с точки зрения бытовой, торговой, сословно-гражданской, религиозной, а также художественной, вводя предметы русской древности в общую историю искусства» [336].

В этой, широко начертанной программе задач отечественной науки об искусстве ясно ощутимы те ее направления, в русле которых протекала научная деятельность самого Кондакова.

Авторы «Русских древностей» дали ясно понять, что «Русское искусство имеет не только оригинальный художественный тип, но и составляет крупное историческое явление. Русское искусство является последствием вековой работы и сотрудничества многих сил, но именно потому оно и владеет самобытностью и представляет цельный тип» [337]. В сокровищницу русской культуры внесли свою лепту огреченный скиф и корсунский мастер, генуэзский торговец в Крыму и немчин в Москве или арабский караван, везший товар волжским болгарам и языческой Руси. Но главную роль, по мысли тех же авторов, играл славянский элемент. Ему мы обязаны распространением по русской равнине и земледельческих культур в целом.

Богатство источников русского искусства и было, по мысли Кондакова, причиной многообразия его «по формам бытовым и художественным».

Авторы «Русских древностей» много писали о влияниях, но брали этот термин, как правило, в кавычки: «так наз. «византийское» влияние» [338], «так наз. «византийское» влияние» [339], «так наз. «восточное», «так наз. скандинавское или варяжское влияние» [340]. Они подчеркивали этим, что пользуются термином «влияние» условно, за неимением другого, подходящего, выражающего удовлетворение собственной потребности за счет произведений искусства, получивших распространение извне.

Они неправильно распространили термин «романский стиль» на соборы Владимира и Юрьева. Но сам термин «романский» они употребляли также условно «впредь до приискания нового термина» [341]. Византийское влияние в русской белокаменной резьбе они отрицали полностью. Западное, романское, признавали в отдельных разобщенно взятых деталях, но главный вывод их был тот, что «можно найти по частям фигуры святых, животных, фантастических зверей и орнаменты, можно встретить тот же порядок украшений... но нельзя встретить *ничего тождественного:* наши два собора в своем роде *единственные памятники»* [342]. Кондаков отказался от выведения древнерусского искусства из восточных стилей. Он полагал, что об арабском и персидском влиянии можно говорить лишь «условно» [343]. И если в оправе турьего рога из Черниговского кургана или на пластинчатых браслетах он и видел порой отзвуки «восточного сюжета», его переработку, то сами эти вещи считал произведениями, безусловно местных, чаще киевских мастеров [344].

Авторы «Русских древностей в памятниках искусства» не были последовательны в своих выводах. Сейчас нам трудно сказать, кому из них принадлежала плохо согласуемая с другими их высказываниями мысль о том, что по преобладанию того или иного вкуса, своего рода руководителями русской культуры были то Сирия, то Персия, то Индия и Средняя Азия [345]. Эта приличествующая скорее Стасову мысль создала Н. П. Конда-

336 Русские древности в памятниках искусства, издаваемые графом И. Толстым и Н. Кондаковым, вып. 6, СПб., 1889, с. 10.

337 Там же, с. 4.

338 Там же, с. 7.

339 Там же

340 Там же, вып. 5, с. 17.

341 Там же, вып. 6, с. 37

342 Там же, с. 8

343 Там же, вып. 5, с. 25

344 Там же, с. 27

345 Там же, с. 25

кову напрасную репутацию сторонника «азиатского» происхождения древнерусского искусства.

Еще в напечатанном в 1899 году издательском предисловии к реферату Н. П. Кондакова «О научных задачах истории древнерусского искусства»[346] было весьма проницательно отмечено значение выводов Кондакова для истории русского искусства. Указывалось, что вопреки установившимся в отечественной и западноевропейской науке взглядам, Кондаков писал «о высоком культурном развитии древней домонгольской Руси» и как «глубокий знаток памятников искусств не только западноевропейского всех эпох, но и восточного (Средней и Передней Азии) и византийского во всех его проявлениях» Кондаков первым доказал «самостоятельность художественной промышленности (Руси), даже в области столь тонких технических художеств, какова, например, перегородчатая эмаль». Им же опровергнуто мнение «будто эти (Владимиро-Суздальские) редкие по красоте памятники искусства не имеют почти значения для *русской* археологии, как произведения *чужих, немецких* мастеров». Именно Кондаков указал и на «вернейший путь» истолкования барельефных украшений домонгольских храмов. В лице Кондакова русская наука стала впервые вносить поправки в историю искусств Византии и стран Центральной Европы, исторически связанных с Россией и Востоком.

346 Н. Кондаков. О научных задачах истории древнерусского искусства — в кн.: «Памятники древней письменности и искусства», вып. CXXXII. СПб., 1899 и в кн.: «Русские древности в памятниках искусства», вып. 6. СПб., 1889

Истоки русского искусства имели для историков русской художественной культуры первостепенное значение. Их нельзя было искать, не заглядывая и в истоки византийского искусства.

Если Виолле-ле-Дюк писал, что византийцы «отрешились от традиций римской скульптуры для сближения с декоративным искусством Азии и Греции последнего времени. Происхождение этой орнаментации несомненно восточное», то Кондаков решал проблему«Восток или Запад» (относительно источников византийского искусства) иначе. Согласно Кондакову «эта античная основа была только вначале римская, в V столетии она уже носит явные признаки греческого характера и представляет, очевидно, временное оживление стиля в собственной Греции и странах, усвоивших его на Востоке... Перемена римской основы заключалась в том, что декоративная сторона византийского искусства сложилась в особый вид из художественных элементов Египта, Персии и Средней Азии»[347]. Позже ученик Кондакова крупнейший византиновед нового поколения русских ученых Д. В. Айналов показал, что в ранневизантийском искусстве нетрудно заметить напластования форм александрийского, критского, сирийского и палестинского происхождения. Очень определенны элементы сасанидского стиля, уводящие в Иран и на Кавказ, наконец, «арабского», и все же общей основой византийского искусства было эллининистическое искусство стран христианского Востока. Оно имело свои местные корни, сплетавшиеся с другими, возникшими на общей с ним почве отпрысками[348].

347 Н. Кондаков. Византийские эмали собрания А. Звенигородского. СПб., 1894, с. 293—294

В своем труде «Восток или Рим» Стржиговский также доказывал, что в образовании христианского искусства решающую роль сыграл эллинистический Восток[349]. Стржиговский полагал, что искусство Византии было конгломератом восточных эле-

348 Д. В. Айналов. Эллинистические основы византийского искусства. СПб., 1900, с. 5.

349 J. Strzygowski. Orient oder Rom. Leipzig, 1906

ментов, почерпнутых из христианского искусства Палестины, Сирии, Месопотамии и Малой Азии. Отсюда, из Византии, эти восточные элементы и распространялись якобы повсюду. Развивая данную мысль, Стржиговский выдвинул дилемму «Восток или Византия», но сместил эпохи, так что возвеличил Сирию за счет Византии VII века, когда Сирия была уже угасшим очагом восточного эллинизма. Сторонником византийского, а не сирийского (или афонского) происхождения художественной миниатюры славян (сербов, болгар, русских) выступил византиновед Ш. Диль[350]. В противоположность «восточной» или «сирийской» гипотезе Стржиговского и «западной» гипотезе Рихтера, Диль считал византийское искусство самостоятельным по своим истокам. На оригинальность византийского искусства указывал и Кондаков. Полагая, что это искусство находилось под влиянием Рима, а затем греко-азиатского Востока, Кондаков отвергал «сирийскую» гипотезу Стржиговского и «византийскую» гипотезу Ш. Диля. Кондаков проницательно заметил, что наряду с Сирией на Востоке существовало большое число и других, еще не изученных центров художественной культуры раннего средневековья, о роли и удельном весе которых в культурной жизни эпохи мы знаем еще слишком мало[351].

Для него не остались незамеченными связи Сербии в области миниатюры не только с греко-восточным миром, но также Афоном, Болгарией, Галицией, Далмацией, Венецианской областью и раннеитальянской в целом. Аналогии сербским образам для XIII—XIV веков он предложил искать и в древнерусской живописи.

Так же проницательно указывал Кондаков и на византийских художников, работавших в XII—XIV веках на острове Крит, который стал убежищем греческой образованности после падения Константинополя. Итало-критские художники и осуществили, по Кондакову, воссоединение искусства Запада и Востока, Византии и Италии, став главным импульсом для древнерусского искусства XIV—XVI веков.

Современный автор оспаривает это положение как искусственную концепцию, оторванную от русской почвы[352]. Конечно, импульс этот не был для русского искусства главным. Но «воссоединение искусства Запада и Востока, Византии и Италии» на Крите являет собой такой же яркий пример искусства смешанной среды, как и Киликия XII—XIII веков (Малая Армения, небольшое княжество на берегу Средиземного моря), где в эпоху сельджуков и крестоносцев слились в быту и искусстве обычаи персов, ромеев, франков и армян.

Одновременно с дискуссией об отношении искусства Древней Руси к Востоку за рубежом разгорелась полемика по вопросу о роли Запада и Востока в культуре средневековой Европы. Обострение этого вопроса было вызвано появлением сочинения Ригля, с одной стороны (т. е. о Риме и Западе как источниках романского искусства), и Стржиговского — с другой (на стороне Востока). В эту дискуссию вступил и Кондаков, подвергнув разбору сочинение Гампеля[353]. Кондаков высоко оценил это произведение венгерского ученого «в предвидении близкой и подобной же задачи на обширном поприще древностей России». И здесь и там точный исторический фон отсутство-

350 Ch. Diehl. Manuel d'art byzantin. Paris, 1910. 2-e ed. 1925

351 Н. П. Кондаков. Македония. Археологическое путешествие. СПб., 1909

352 А. И. Зотов. Народные основы русского искусства, т. 1. М., 1961, с. 28

353 Н. П. Кондаков. Рец. на кн.: Hampel, Alterthümer des frühen Mittelalters in Ungarn (Атлас в двух томах: 1894, 1897; новая переработка

вышла в трех томах в 1905 г.). Отд. оттиск из «Известий Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук», т. XI, 1906, кн. 4

вал, особенно со времени вторжения гуннов. Гампель задался вопросами о культурном типе главнейших племен, наводнивших Венгрию: гепидов, готов, аваров, гуннов, болгар и «о так называемых влияниях: римском, византийском, карловингском, лангобардском». Критически разбирая этот труд по существу сформулированных им задач, Кондаков ставил Гампелю упрек в том, что, «определивши культурный тип древностей венгров восточным, автор ограничивается столь же общим указанием источников этого типа или стиля в отдаленном сасанидском периоде»[354].

354 Там же, с. 3

Кондаков решительно отверг принятое французскими и немецкими учеными деление на эпохи меровингскую и карловингскую (по династиям), полагая, что оба эти термина пригодны исключительно только для тех областей, в которых эти династии царствовали. Употребление этих терминов для древностей других стран утверждает (например, для России) возможность совершенно нелепого заключения о каком-либо влиянии областей карловингской империи на Восточную Европу.

Возражая против бессодержательных противопоставлений художественных манер «персидского» и «сарацинского Востока» «лангобардскому» и «каролингскому» Западу, Кондаков сослался на свои прежние сочинения, в которых ради постановки вопроса о происхождении русских древностей ему уже приходилось говорить об отношении переднеазиатского Востока к средневековой Европе в эпоху распространения арабской торговли[355]. Коротко он вновь сформулировал эту проблему так: VI век — это эпоха блестящей реакции культурного мира против варварского, мира романского против германского, век борьбы империи восточно-римской и персидского царства, век победы христианства над язычеством... и в то же время век падения западной Италии и возвышения Балканского полуострова над Аппенинским. Кондаков подчеркивает взаимопроницаемость явлений. Он вновь резко восстает против сочинения Ригля об орнаменте, который, схемы ради, усердствуя в розысках античных элементов в византийском орнаменте, доходит до отрицания последнего, отрицает оригинальность арабского орнамента и т. д. «Нелепость подобных анализов не бросалась в глаза с самого начала только потому, что все исследователи были заинтересованы попыткою разнять орнаментальные явления на его составные части. Но одно дело прием и иное дело полученный ими вывод». Здесь Кондаков гениально прав. Опережая уровень науки своего времени, он очень верно указал на то, что состав отдельных элементов еще не говорит о целом. И VI век был действительно временем «решительной переработки антика» и на Западе и на Востоке.

355 Н. П. Кондаков. Русские клады, т. I. СПб., 1896, с. 9—24

Кондаков дал верную оценку труда Салина «О северогерманской звериной орнаментике»[356], указав, что это сочинение слишком примыкает к прежним односторонним датским и шведским трактатам о северном орнаменте, чтобы быть принятым на веру»[357]. Кондаков назвал «исключительно скандинавской постановкой вопроса» положение Гампеля о том, что Север развил звериную орнаментику, и предложил всем ученым отвергнуть ее самым решительным образом[358]. Такая оценка этого сложного и чрезвычайно распространенного художественного

356 B. Salin. Die altgermanische Tierornamentik, Stockholm, 1904

357 Н. П. Кондаков. Рец. на кн. Hampel, Alterthümer des früen Mittelalters in Ungarn, S. 19-20

358 Там же, с. 16—17.

явления действительно не научна. Когда в 80-х годах Кондаков занимался знаменитым кладом из Сент-Миклоша (Венгрия), то считал для себя самым важным установить персидские корни его орнаментики наряду с византийскими сирийскими элементами. Приходилось обращаться к сасанидскому и арабскому источнику. Но далеее Кондаков нашел верное решение, опять же опередив ученых своего времени. Он приписал этот клад не гуннам и аварам, а болгарам, и датировал его VIII—IX веками, что отвечает и результатам последних изысканий нашего времени [359].

Кондаков был не согласен с тем, что к творчеству кочевников-тюрок (праболгар) относят все грубое и примитивное. «Каждое племя и всякая народность ищут своего соприкосновения с культурным миром и заимствуют от него его культурную внешность, разумеется, в пределах своих более грубых или варварских, или более развитых потребностей. Так называемая зрелость племени в культурном отношении слагается из переработки вековых культурных заимствований, и народную личность или индивидуальность мы должны искать не в примитивных формах, но в этой самой переработке культурных типов» [360].

Возражая взгляду Гампеля, считавшего, что всякое усвоение чужой культуры губительно для народности, Кондаков назвал этот взгляд антиисторичным. Говоря, что «вообще жизнь экономическая направляет народный быт независимо от политики», он исходил из того, что политические образования были непрочны и только экономическая жизнь давала развитию культуры устойчивое направление.

Кондаков обратил внимание на отношение искусства Руси к степенному Востоку. Его интересовала роль кочевников в культурных связях Восточной и срединной Европы с Востоком, и он придавал им большое значение. Кондаков писал: «Кочевник по условиям своего быта являлся в древности естественным посредником в деле обмена культурных произведений отдаленных друг от друга культурных центров» [361]. Изучение древностей эпохи переселения народов убедило Кондакова в том, что «быт кочевников в известную эпоху шел впереди быта земледельческого по усвоению культурных форм, хотя бы эти формы касались исключительно личных украшений, уборов» [362]. Это справедливо и по отношению к ранним тюркам, в пору их появления на Дунае и в срединной Западной Европе.

Кондаков не мог не касаться вопроса о происхождении русских былин, в которых живы те же фольклорные образы, что и в древнерусском искусстве. Кондаков относил к Востоку всю былинную тератологию Руси. Былинные описания одежд и украшений знати имели, на его взгляд, реальное основание в художественных изделиях мусульманского Египта, Сирии, Месопотамии и Персии, где они еще в IX—X веках положили основание позднейшему «звериному стилю» изделий и Востока, и Запада. Поэмы и песни монгольских и тюркских племен представлялись ему, в известном смысле, прототипами русских былин. Однако из сравнения русских былин и тюркских сказаний он, в отличие от Стасова, делает тот неоспоримый вывод, что «из этого сходства обстановки, равно как из тождества деталей, нельзя заключить о непосредственной зависимости русских

359 N. Mavrodinov, Le trésor protobulgare de Nagi-Sentmiklos, Budapest, 1943

360 Н. П. Кондаков. Указ. соч., с. 12

361 Русские древности в памятниках искусства, вып. 2, с. 2

362 Там же, вып. 5, с. 25

былин от тюркских песен», но что близость сюжетов говорит о связях культур древневосточной и новославянской. Здесь он проводит параллель с тем, как «по обилию львов, фантастических и крылатых зверей на древнейших греческих вазах археолог бесспорно заключает о связях, художественной и бытовой, древней Греции с переднеазиатским Востоком»[363].

363 Русские древности в памятниках искусства, вып. 2, с. 22

Раньше других русских ученых Кондаков дал определение задач изучения русского искусства со стороны особенностей его художественного языка и художественной формы: «История художественной формы в древнерусском искусстве,— писал он,— доселе как бы забывалась и наукой, и практикой».

Метод технического, а затем художественно-формального анализа вещей не удовлетворил Кондакова: «Все это очень подробно описывается, хотя все это можно видеть на приложенных рисунках, но все это не ведет к историческому анализу».

Так же сокрушительно развенчивал Кондаков и метод мелочных археологических описаний всех встречающихся мотивов[364]. Кондаков видел задачу в том, чтобы каждой форме найти отправную точку, так сказать, оригинал. Говоря о труде Гампеля, в котором специальный отдел был посвящен орнаменту, Кондаков счел анализ орнамента прямой заслугой автора, «так как систематическое обозрение истории художественных форм все еще не считается обязательным в археологии...» Задача исследования орнамента, как ее определил Кондаков, не только в статистическом собирании материала, составляющем базис, но и в «научном расследовании его источника и хода его развития». Кондакову претили «дутые, совершенно бессодержательные фразы, переполнившие большой фолиант Ригля». Они прикрывали собой простое нежелание заняться историей предмета и сыграли весьма печальную роль в немецкой истории искусства: по образцу Ригля и другие начали строить подобные же фразы вроде: «...зрелая форма колористической художественной воли в металле».

364 Н. П. Кондаков. Рец. на кн.: Hampel, там же, с. 13, 15

Ратуя за анализ художественных форм как главную задачу науки об искусстве, Кондаков оставался на почве исторических фактов. Он восставал заранее против формалистических конструкций и отвлеченных от исторической почвы построений.

Окидывая общим взглядом полувековой спор русских ученых второй половины XIX века, мы должны отметить прежде всего его исключительную напряженность, публицистичность, страстный пафос идей. За спорами о древнерусском, византийском, восточном и западном искусстве стояла борьба за и против азиатского деспотизма (и его современных форм), за и против развития России на путях европейской цивилизации, за и против приобщения народов Востока к мировой культуре, за и против устранения исторически возникшего разрыва между Востоком и Западом.

Еще декабристы отличали народные и дворянские элементы в культуре Руси. Западники относились отрицательно к народным движениям, усматривая в народном искусстве признаки азиатского застоя (С. М. Соловьев). Н. М. Карамзин почитал культуру Руси до петровского времени «искони», а новую послепетровскую — «искусственной». Славянофилы идеализировали допетровскую Русь, видя в ее культуре вслед за Карамзи-

ным результат деяний церкви и монахов. Они считали религиозность основой русского народного искусства (Шевырев). Это был реакционный взгляд, которым снимались художественные достоинства народно-поэтического творчества. Наоборот, А. Н. Пыпин усматривал бедность древней русской литературы в ее отрыве от народных начал. Революционно-демократическая позиция В. Г. Белинского, Н. Г. Чернышевского, Н. А. Добролюбова состояла в том, что «застой» и «религиозность» древнерусского искусства связывались ими с историческими условиями жизни народных масс. «Добролюбов высмеивал равно как славянофильскую формулу» — «Россия цветет, а Запад гниет», так и «западническую» — «Россия гниет, а Запад цветет». Оба взгляда были статичны, не вскрывали передовых стремлений в искусстве эпохи [365].

Но не будем умалять и заслуг зачинателей русской истории искусств. Самые талантливые и передовые исследователи древнерусского искусства рассматривали искусство Востока и Запада как противоречивое, внутренне подвижное, исторически изменчивое, но связанное одно с другим художественное целое. Из проблемы «влияний» выкристаллизовалась идея собственно русской художественной культуры. Из проблемы «учителей» и «учеников» родилась идея собственной истории искусства каждого из народов Востока и Запада, или, как мы сейчас выражаемся, «взаимодействия культур». Из проблемы династийных стилей, взятых изолированно от породившей их почвы, родилась идея художественных стилей, взятых со стороны содержания искусства и особенностей его формы.

В промежутке между двумя революциями (1905—1917 гг.) обнаружился спад идейно-художественных проблем, уступивших дорогу вопросам общеэстетическим и формальным. Углубились всякие «мистические искания» в области не только искусства, но и в истолковании истории искусств вообще и отношения русского искусства к Востоку, в частности. Наука об искусстве в целом претерпевала определенный кризис. Именно в эту пору П. П. Муратов открыл в русской иконе «сильное и прекрасное искусство», но приписал ей полное обособление от жизни. Е. Н. Трубецкой, возражая против оценок «поверхностно-эстетических», видел в древнерусском искусстве язык символических образов и начертаний в их потустороннем смысле.

«Когда в начале XX века группа молодых энтузиастов художников и писателей принялась за изучение древнерусского искусства и, в частности, икон, стремясь к пониманию древнерусской эстетики и живописных достижений Древней Руси, — пишет М. В. Алпатов, — она поторопилась отмежеваться от всей академической традиции русской науки, встала в оппозицию как к Кондакову, так и Буслаеву, и провозгласила своими вдохновителями французских византинистов. Между тем, нужно очень пожалеть, что литературное наследие Буслаева не было прочитано ими более вдумчиво, оно могло бы предохранить их от чисто эстетического отношения к русской иконе, которое означало в конечном счете модернизацию средневекового искусства, отождествление его с новейшей живописью» [366].

Действительно, осуждая «ультранатуралистический, публицистический, нехудожественный подход к древнерусскому искус-

365 А. И. Зотов. Народные основы русского искусства, т. I, с. 14

366 М. В. Алпатов. Ф. И. Буслаев и русская наука об искусстве. — «Искусство», 1961, № 1, с. 67.

ству русских передвижников», «иконографический» подход Виолле-ле-Дюка, Буслаева и Кондакова, такие провозвестники новой эстетики, как А. Грищенко, предпочитали «живописно-художественный» подход западных авторов-византинистов (Милле, Дальтона, Диля) и ратовали за «ценность формальных приемов примитива». Они ссылались при том на французского художника Матисса, восторгавшегося чисто формальными средствами русской иконы[367]. О том же трактовалось в программной книге А. Гильдебранда «Проблемы формы в изобразительном искусстве», появившейся в русском переводе в 1914 году и его труде «Основные понятия изобразительного искусства», вышедшем в русском переводе в 1915 году. В них изучался язык художественных форм вообще, безотносительно к социальным идеям дня, звучавшим как набат в предвестии революционного взрыва.

367 А. Грищенко. Русская икона как искусство живописи.— «Вопросы живописи», вып. 3. М., 1917, с. 258

Советская эпоха выдвинула новое, материалистическое понимание истории общества как истории формаций и борьбы классов. Учение Маркса—Энгельса раскрыло отношения искусства к экономическому базису, художественных форм к содержанию искусства. Естественно, что оценка явлений искусства шла на первых порах по пути содержания. Выяснение активной роли художественной формы в развитии средств и способов художественного мышления пришло позже. Даже известное на этот счет предупреждение Энгельса не привлекало внимания. Между тем еще в письме к Мерингу 14.VII.1893 г. Энгельс, говоря о необходимости выводить идеологические представления из экономических фактов, заметил по поводу возникших недоразумений: «...упущен еще только один момент, который, правда, в работах Маркса и моих, как правило, недостаточно подчеркивался, и в этом отношении вина в равной мере ложится на нас на всех... из-за содержания мы тогда пренебрегли вопросом о форме: какими путями идет образование этих представлений и т. п.»[368]. И дальше: «Это старая история: вначале всегда из-за содержания не обращают внимания на форму. Повторяю, я сам это делал, и эта ошибка всегда бросалась мне в глаза уже post festum» (букв.: после праздника, т. е. с запозданием). Видимо, по схожей причине и к изучению художественных форм долго не возвращались. Оно было дискредитировано его отрывом от материальных основ жизни общества.

368 К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения. 2 изд., т. 39, с. 82

Раскрепощение малых наций социалистической революцией вызвало новую постановку проблемы отношения искусства Древней Руси к Востоку. Она была хорошо выражена в изданной в 1919 году работе Ф. И. Шмита. Первый вопрос, на который должен дать ответ историк древнерусского искусства, формулируется, по словам Шмита, так: к каким народам и в какой мере примкнул русский народ в своей созидательной работе? И далее, призвав уберечься от ложного национального самолюбия, указав на значение для искусства Руси, наряду с Византией, Кавказа, Средней Азии, Монголии, заключает: «Да, наконец, разве не ясно, что к кому бы первоначально ни примкнул русский народ, какими бы культурными соками он ни питался, его место среди прочих цивилизованных народов определяется не его физическою или духовною родословною, конечно, а тем, что он сумел сделать из заимствованного и что

он сумел создать собственным творчеством...»[369]. О происхождении народов Руси, истоках их культуры и искусства заговорили с разных позиций. Большинство историков отказались от бесплодных поисков прародины славянства. Но одни видели в культуре и искусстве ранних славян нечто изначально самостоятельное, другие рассматривали славян как продукт скрещения культурно родственных между собой иллирийских, фракийских и западноскифских племен.

369 Ф. И. Шмит. Искусство Древней Руси — Украины. Харьков, 1919, с. 8

Книжка М. И. Ростовцева «Эллинство и иранство на юге России» за рамки античного периода не выходила и, как отмечено было ее автором в предисловии, вопроса о дальнейшей переработке воспринятых элементов не затрагивала. Существен все же вывод М. И. Ростовцева, что иранская культура в эпоху ее проникновения на юг России носит уже смешанный характер, причем чужое в этой культуре как восточное, так и греческое легче отделяется и выделяется, чем несомненно имеющееся в наличности местное и самобытное[370].

370 М. И. Ростовцев Эллинство и иранство на юге России. Петроград, 1918, с. 7

На вопрос об отношении Руси к Востоку В. В. Бартольд отозвался в эту пору в духе Стасова и Кондакова. Он отмечал, что уже по своему географическому положению равнина Восточной Европы должна была подвергаться влиянию Востока в гораздо большей степени, чем западноевропейские страны. Он считал совершенно ошибочным представление, «будто Россия до монгольского нашествия была такой же составной частью Европы, как, например, Германия или Франция, и будто только это нашествие на несколько веков отделило Россию от мира европейской культуры». Бартольд ссылался на применение к Владимиру Святому тюркского титула «каган»: «подобный факт не мог бы иметь места в эту эпоху ни в Византии, ни в западноевропейских государствах»[371].

371 В. В. Бартольд. История изучения Востока в Европе и России, изд. 2. Л., 1925, с. 165

Бартольд был против преувеличенной оценки культурного уровня народов Древнего Востока. Он считал такую оценку своего рода реакцией на то пренебрежительное отношение европейцев к остальным народам Востока, которое определилось в XVII веке. Еще в работе, написанной в 1911 году, Бартольд решительно возражал против того, что исследователи Востока «почти до последнего времени рассматривали развитие культуры каждой народности, как самостоятельный процесс, определившийся исключительно расовым происхождением, политической жизнью и религией данного народа; возможность иностранного влияния принималась в расчет только в случаях покорения одного народа другим»[372].

372 Там же, с. 29

Бартольд считал, что исторический процесс для Востока и Запада един и «в этой цепи культурного взаимодействия нет промежутка между «Востоком» и «Западом», «социологию» же как науку нельзя строить на фактах одной только истории европейских народов.

Последний тезис был исходным и для Н. Я. Марра. Но как лингвист и социолог Марр отказался от поисков света с Востока, Запада, Севера и Юга и призывал для объяснения сходства разноплеменных мифов и близких по типу изображений идти вглубь, «в бесконечную даль времен организованного человечеством творческого труда, единственного источника... мировоззрений, типов и форм»[373]. Признав, что все культуры и языки

373 Н. Я. Марр. Избранные работы, т. 3. М.— Л., 1934 с. 39

Востока и Запада составляют лишь разные стадии одного и того же формообразования, Марр вернулся в свои «европейские недра» (в этом смысле ex Occidente lux вместо ex Oriente lux).

Сравнивая легенду русской летописи об основании Киева с армянским сказанием о Куаре, Марр возводил обе эти легенды к скифской эпохе[374]. В яркой интерпретации В. Н. Чепелева выходило и так: «В своей согдийской стадии скифский элемент создал зороастризм, в своей парфянской стадии он вызвал к жизни одну из важнейших держав античного Востока... В праскифском и скифском этническом массиве согдийцы (таджики), туркмены, иберы, быть может, и славяне, имеют ту общую родоплеменную среду, которая лежит в основе их этногенезиса»[375].

374 Н. Я. Марр. Книжная легенда об основании Киева на Руси и Куара в Армении.— Известия РАИМК, т. III. Л., 1924, с. 257—287

375 В. Чепелев. Об античной стадии в истории искусства народов СССР. М., 1941, с. 81—85

К сожалению, в глазах ряда истолкователей учения Марра история все более теряла свой конкретный смысл. Археология и этнография представлялись излишними. Они «снимались» историей материальной культуры. Едва ли не все методы археологических исследований — изучение стратиграфии культурных напластований, археологических памятников по целостным комплексам, типологические классификации, сравнительное изучение памятников и пр. — были отвергнуты[376]. Создавалась угроза, что место конкретно-исторических исследований займут самые общие, так сказать, типовые черты социально-экономической структуры формаций по готовым априорно взятым мертвым схемам. Связи, отношения, взаимодействия снимались в искусстве полностью. И дело не столько в шаблоне штампованных фраз, которыми, как известно, оперировала вульгарная социология. Снималась вся история отдельных этнических образований, вопросы происхождения народов, их расселение в разные эпохи и взаимосвязи.

376 Н. Я. Марр. В тупике ли история материальной культуры. Известия РАИМК, вып. 67. Л., 1933, с. 119—120

Порождения вульгарной социологии были осуждены партийно-правительственным решением об учебниках истории. Но среди историков искусства проблемы взаимодействия и связей культур оставались надолго под подозрением и не получали развития.

К вопросу о взаимодействии художественных культур одним из первых вернулся И. А. Орбели. Разделяя позиции Марра в некоторых вопросах языкознания, он поддержал и великолепно развил взгляд Бартольда на религии Востока.

Уже в 1931 году Орбели возражал против разделения Востока на мусульманский и христианский Восток, поскольку вне официальной религии, в народных верованиях, многие из культур мусульманского и христианского Востока составляли единое целое[377]. «Особенно же неосторожными, — писал позже Орбели, — представляются нам попытки определять религиозными признаками свободный от какой-либо символики орнамент. Опасность эта не уменьшается и тогда, когда в качестве составной части рисунка выступают буквы, например, арабские, столь излюбленные в восточном орнаменте... совершенно независимо от того, исповедовал ли мастер ислам или христианство»[378].

377 И. А. Орбели. О классовых корнях некоторых традиций исторической науки. «Известия ГАИМК», вып. III. 1931, с. 14—15

378 И. А. Орбели. Грузинская бронзовая лампада с арабскими надписями. — В сб.: Памятники эпохи Руставели. Л., 1938, с. 284

Новый подход к искусству средневековых мастеров позволял плодотворно изучать произведения этнически смешанной среды. Орбели выдвигал на первый план не догматы церкви и свя-

занные с ними различия в официальном искусстве, а условия производства, общественной жизни, отразившиеся в народном творчестве. Орбели отверг узконациональное истолкование культур византийской, сасанидской, арабской. Он неустанно доказывал, что сасанидский стиль не чисто иранское явление, а принадлежит всей Передней Азии, включая Среднюю Азию и Кавказ и арабское искусство — творение не одних арабских народов и не столько арабских и т. д.

Историки древнерусского искусства не приняли многих положений Орбели. Так, была отвергнута его мысль о связи архитектуры Суздальской земли с кавказскими и иранским миром через каменные рельефы и бронзовые котлы Кавказской Албании. Но отвергнуть не значит решить. И те же вопросы вскоре напомнили о себе снова.

Делались попытки определить истоки древнерусского искусства и путем чисто формального стилистического сравнения памятников древнерусского зодчества с Западом и Востоком.

А. И. Некрасов находил, что восточные и византийские компоненты не учтены в достаточной мере и «более всего мы вынуждены говорить о греко-восточной, малоазийской архитектуре, менее о Кавказе и романской архитектуре Запада, с которыми Южная Русь в тесных отношениях» [379]. Некрасов считал памятники Малой Азии источником соборов и Киевского и Черниговского на том основании, что они с памятниками Малой Азии «одного стиля». Но развитие стилей зодчества на Руси представлялось автору в крайне отвлеченном виде. У него эпоха сложения древнерусской архитектуры представлена живописным стилем XI века, развитием репрезентатизма в XI—XII веках и пластическим примитивизмом XII века. Эпоха развитого зодчества — русским вариантом романского стиля XII—XIII веков, развитием пластического стиля в XIV веке, живописным стилем в XIV—XV веках. Эпоха зрелого зодчества — монументальным стилем XV—XVI веков, живописно-графическим стилем XVI века, примитивно-декоративным стилем XVII века, развитым декоративным стилем XVII—XVIII веков.

379 А. И. Некрасов. Очерки по истории древнерусского зодчества. XI—XII вв. М., 1936, с. 18—19

При таком его освещении материальное и духовное содержание древнерусского искусства испарялось. Компас истории отсутствовал, и даты устанавливались на глаз.

Советская археология отвергла исследования по истории древнерусского искусства, основанные на социологических схемах и формально-стилистическом анализе. Она выдвинула требование предварительной источниковедческой обработки памятников зодчества, кладов и других материалов по древнерусскому искусству. Те же требования выдвигались на местах при изучении искусства других республик и областей.

Стратиграфия культурных слоев позволяла установить даты произведений художественного ремесла с не доступной ранее, при одном стилистическом анализе, точностью. Методы археологии стали необходимой частью историко-архитектурных исследований. Советская археология подняла источниковедение на уровень большой науки, охватив обобщением и научной атрибуцией колоссальный материал, в том числе и по искусству. Известным итогом работ в этой области явился капитальный труд Б. А. Рыбакова по истории русского художественного ре-

месла[380] и двухтомное издание по истории культуры Древней Руси[381]. Затем последовали «Русские клады» Г. Ф. Корзухиной[382] — труд, восполнивший старое одноименное издание Кондакова, завершенное затем А. С. Гущиным[383].

Конечно, эти работы оставили позади «Русские древности в памятниках искусства» по материалу и методам исследования, но проблема искусства Руси в его отношении к Востоку в них больше не ставилась. Метод стилистического анализа не привлекался, поскольку понятие «стиль» казалось слишком исторически нечетким. Получило распространение понятие «археологическая культура», но и оно (применительно к археологическим памятникам) остается вспомогательным и по существу тоже условным.

Обобщением труда советских историков древнерусского искусства явилась многотомная «История русского искусства», первые четыре тома которой посвящены искусству допетровской Руси. Цель новой «Истории русского искусства» была определена ее авторами так: представить русское искусство в связи с общими процессами развития русской общественной жизни, борьбой различных классовых идеологий; вскрыть то самостоятельное и оригинальное, что русский народ внес в сокровищницу мирового искусства, выявить народные основы русского искусства, давшие о себе знать уже на самых ранних этапах развития и проявившие себя в дальнейшем с такой силой; сознательно выдвигать на первый план реалистические искания и течения на протяжении всего русского искусства; не дробить историю отдельных художественных школ, а дать их крупными массивами[384].

В этом перечне поставленных задач проблемы взаимодействия художественных культур отсутствуют; они в соответствии с обстановкой были так же, как и в археологии, исключены. Истоки русского искусства были определены «лишь в общих чертах»: русское искусство восходит к художественной культуре славянских племен и к искусству античного и скифского Причерноморья; византийский вклад лег на твердую почву крепких славянских художественных традиций. Связь русской художественной культуры с мировым искусством не вызывала больше сомнений.

Вопрос о существовании в Древней Руси своих собственных мастеров по изготовлению ювелирных вещей с зернью — лунниц, сережек в виде кольца со сложной подвеской овальных и сложных лопастных бус, а также всего великолепия парадного княжеско-боярского зернового убора и перегородчатой эмали, выдержанного с изумительной цельностью, как одно художественное целое, — был доказан неоспоримо. Используя технику и сноровку в этом деле византийских мастеров, русские умельцы создали такой собственно русский убор, какого не найти в других странах Запада и Востока. Но для историка искусства вопрос заключается не только в том, кем изготовлялись эти вещи, но и в каком взаимодействии художественных идей. Откуда взялись на русских изделиях X—XIII веков образы, известные ранее в искусстве других, более древних цивилизаций? Не говорит ли их появление о выходе древнерусского искусства из прежней родоплеменной ограниченности на широ-

380 Б. А. Рыбаков. Ремесло Древней Руси, М., 1948

381 История культуры Древней Руси, т. 1, М., 1948, т. 2, М., 1951

382 Г. Корзухина. Русские клады. М., 1954

383 А. С. Гущин. Памятники художественного ремесла древней Руси X—XIII вв. М., 1936

384 История русского искусства, под общей редакцией акад. И. Э. Грабаря, чл.-корр. АН СССР В. Н. Лазарева и чл.-корр. АХ СССР В. С. Кеменова, т. 1, М., 1953, с. 7

кую историческую арену? Могло ли русское художественное ремесло стать в уровень с искусством других народов и стран, держась изоляции? И как было вложить новый смысл в те художественные образы, которые всплыли на Руси то ли из глубин дославянской древности, то ли из искусства других соседствовавших с Русью высокоразвитых к тому времени стран, не усваивая передового опыта других мастеров? На эти и другие вопросы взаимодействия художественных культур историография 1940—начала 1950-х годов не давала ответа. Оценка художественных стилей также не встречала сочувствия и не получала развития.

Постановка проблем взаимодействия художественных школ упиралась прежде всего в теорию автохтонности, то есть извечности местных культур и полной самостоятельности их развития. Если в старой русской историографии пренебрегалось внутреннее социально-экономическое развитие стран, то в трудах советских историков и археологов наблюдалось (и это только в наши дни замечено) «определенное игнорирование культурного влияния передовых цивилизаций на соседние страны, увлечение автохтонизмом... лишь теперь, по мере накопления новых материалов и пересмотра прежних гипотез, советская историческая наука постепенно освобождается от старых ошибок»[385]. Нельзя сказать, что сторонники самобытности искусства Руси не понимали значения Востока для художественной культуры Руси. Однако искать новые решения они не могли. И пока эта теория преобладала, они невольно вращались в заколдованном кругу сдержанных признаний и осторожных оговорок.

385 В. В. Кирпотин. Экономические связи Восточной Европы в первом тысячелетии новой эры. М., 1967, с. 16

Так, Н. Н. Воронин, с одной стороны, отрицал связь владимирского зодчества с Кавказом, но с другой стороны — не мог не отметить, что «из Грузии на Русь попадали такие превосходные изделия, как знаменитые серебряные братины, покрытые тиснеными изображениями, близко напоминающими рельефы Дмитровского собора». Эти-то завезенные предметы и породили, по его мысли, такое «фантастическое скопление» звериных образов и чудищ»[386].

386 Н. Н. Воронин. Зодчество Северо-Восточной Руси XII—XV вв. т. I. М., 1961, с. 485—486

В. Н. Лазарев отвергал отнесение истоков русского звериного стиля владимиро-суздальской пластики к Востоку, поскольку «зверя любил и зверем интересовался не только кочевник, но и селившийся около лесов земледелец», звериный мотив был широко распространен по территории всего средневекового мира. И потому он также называл абсурдной и фантастической точку зрения, по которой владимиро-суздальская пластика сводится к механическому заимствованию мотивов иранского искусства, переданного через Кавказ. Но сам факт восточных влияний на искусство Руси, как и на романское искусство Запада, он и не думал отрицать. Наоборот, «так как восточное серебро и восточные и византийские ткани, — пишет он, — ввозились на Русь в течение средних веков, русские мастера имели полную возможность черпать из них новые звериные типы, комбинируя последние со старыми, бытовавшими на Руси с незапамятных времен... Через эти произведения (художественный металл), равно как и через восточные и византийские ткани, Древняя Русь вплотную соприкоснулась с тем фантастическим звериным

миром, а не из вторых рук, т. е. не на основе романских вариантов»[387].

387 В. Н. Лазарев. Владимиро - Суздальская Русь.— В кн.: История русского искусства. т. 1. М., 1953. с. 426

Б. А. Рыбаков осуждал Спицына, Довнар-Запольского, Завитневича, Анучина и других археологов за то, что вопрос о местном или иностранном происхождении вещей решался у них по принципу: все сложное и красивое, все выходящее хоть сколько-нибудь за пределы отведенного древним славянам примитива объявлялось иноземным, привозным. Вместе с тем Рыбаков не раз обращал внимание на прямые связи искусства Древней Руси с Востоком. Так, в прочитанном им 17 марта 1944 года докладе «Киевская Русь и Восток», он сравнивал ряд памятников VII—VIII веков (предметы прикладного искусства, оружие, украшения, утварь) и отмечал большую роль восточных связей в формировании культуры Руси. Позже он снова отмечал идущую с Юго-Востока струю художественных и общекультурных влияний послесасанидского Ирана, завоеванного в это время арабами. «К сожалению,— продолжал он,— небогатая историография этого интересного вопроса стоит на норманнистской позиции, считая, что появление восточных вещей в русских областях относится к IX веку и связано исключительно с походами скандинавских викингов»[388].

388 Б. А. Рыбаков. Ремесло Древней Руси. М., 1948, с. 17, 19

В другой, последующей работе тот же автор указывал на «сильное воздействие Востока», особенно Булгар на Волге, Хорезма, Закавказья на прикладное искусство Владимирской земли и ее архитектурную декорировку. Он обращал внимание на распространение иранских и византийских тканей при посредстве русских купцов по всей Европе, где «эти художественные образы оказывали влияние на европейское прикладное искусство»[389].

389 Б. А. Рыбаков. Прикладное искусство Владимиро - Суздальской Руси.— В кн.: История русского искусства. т. 1. М., 1953, с. 517

В связи с изучением народных узоров на Руси (о них писали ранее В. А. Городцов, Л. А. Динцес и другие) появилась и новая серия работ Б. А. Рыбакова о генезисе русско-славянской языческой мифологии. В них он находит, что христианство, будучи близко многим культам Ближнего Востока, близко также и славянскому язычеству: их объединяет очень многое как в системе верований, так и в формах ритуала.

Беря христианство больше со стороны пережитков языческих культов, неутомимый исследователь погружается в сакральную терминологию, сюжеты искусства и семантику орнамента, дабы с их помощью в дальнейшем выяснить и конкретизировать результаты тысячелетнего контакта славян со скифо-сарматским миром. Б. А. Рыбаков допускает, что «жреческие предания, переходившие из поколения в поколение, могли сохранить на славянской почве имена очень древних богов, встречаемых у других народов далеко за пределами славянского мира (Кибела, Иштарь, Сворог, Род, Дый, Симаргл), часть из них восходит к отдаленной эпохе близкого соседства праславян с праиранцами, праиндийцами и прафригийцами», т. е. «культам, удержанным славянской памятью на широком историческом фоне»[390].

390 Б. А. Рыбаков. Основные проблемы изучения славянского язычества. М., 1964, с. 2—3

Соображения эти развивают уже известные положения. Они убедительны. Но, конечно, любая мировая религия содержит пережитки язычества, и главное содержание религии составляет не ее ритуал, а система взглядов и воззрений, в том числе и

нравственно-этических. Для искусства роль последних особенно велика; они выводят искусство за пределы церковных установлений и составляют сами неотъемлемую часть общественных и философских идей эпохи. Следовательно, палеонтология верований составляет лишь один из вопросов рассматриваемой проблемы. Важно не упустить реальный смысл изображений, усвоенных эпохой, их отношение к другим изобразительным мотивам, воспринятым из прошлого и настоящего, у себя и из опыта других народов.

Вопрос о семантике образов поднят вновь и в отношении владимиро-суздальской скульптуры XII—XIII веков. Наиболее вдумчивый ее исследователь Г. К. Вагнер отдает должное изучению ее тератологии, связей с космогоническими представлениями, фольклором и феодальной эмблематикой, предпринятому рядом авторов. Однако в рельефах Владимиро-Суздальской Руси он видит прежде всего не языческую мифологию, а поэтическое иносказание, историческую поэтику. Вспомним, что и эти аспекты изучения искусства и литературы Древней Руси уже выдвигались в прошлом (Ф. И. Буслаев, А. Н. Веселовский). Сейчас они предложены вновь, но уже со стороны средневековой символики образов и взаимодействия компонуемых сообща мотивов [391].

[391] Г. К. Вагнер. Теоретические вопросы изучения Владимиро-Суздальской скульптуры.— В сб.: «Культура Древней Руси», М., 1966, с. 47 и сл.

В 1963 году появилась книга Рыбакова о русских сказаниях и былинах как историческом источнике. В ней ее автор возвращается к тому, на чем остановилась в свое время так называемая историческая школа. Если приверженцы мифологической школы (Ф. Буслаев, А. Афанасьев, О. Миллер и др.) видели в сказаниях старины и сюжетах прикладного искусства Руси поэтическое преломление сил природы и эпос, сходный с преданиями других народов, Стасов видел в русских былинах пересказ эпических поэм и сказок Востока, то историческая школа (Л. Майков, Вс. Миллер, М. Сперанский) усматривала сходство между героями сказок, воспринятых с Востока, и реальными лицами русской истории (Кей-Каус и Судабэ — Владимир и Евпраксия и т. д.).

Острую критику исторической школы дал еще в 1922 году А. В. Луначарский в своей речи, посвященной памяти Стасова. «Мы можем сказать, — говорил он, — что мы ближе сейчас к Стасову, чем хотя бы даже к исторической школе, которая, часто даже с некоторым легкомыслием, находила аналогии между сюжетами эпоса и историческими событиями, аналогию, несравненно более шаткую, чем культурная, эпистологическая аналогия, доказывающая миграцию мифа» [392]. Но, по убеждению Рыбакова, историческая школа Майкова-Миллера-Сперанского остановилась на полпути, ограничившись отдельными сопоставлениями. «Я попытаюсь, — говорит Рыбаков, — показать, что для этой цели мы располагаем теперь тремя десятками исторических лиц X—XII вв., .., позволяющих привести в систему почти все основные былинные сюжеты» [393]. Так, на оковке турьего рога изображен, по Рыбакову, половецкий хан Кончак, проникший в Черниговские леса, дабы убить вещую птицу «черниговского орла» и захватить Чернигов. В такой интерпретации изображение на турьем роге оказывается памятником прежде всего историческим, отражающим победу в X веке чер-

[392] А. В. Луначарский. В. В. Стасов и его значение для нас.— сб.: В мире музыки. М., 1958

[393] Б. А. Рыбаков. Древняя Русь. Сказания, былины, летописи. М., 1963, с. 43

ниговцев над кочевниками-печенегами. Что касается художественных форм, то старый тезис Кондакова о приспособлении мотивов, полученных извне, к собственным понятиям и образу мышления остается для Рыбакова в силе, как и положение Кондакова о том, что источник мотивов убранства турьих рогов из Чернигова лежит в искусстве Востока.

Так, шаг за шагом, отечественная историография ищет новый подход к давно поставленным вопросам и находит им свежие решения.

Важная межа была проложена дискуссией о взаимосвязях и взаимодействии национальных литератур, проходившей в Институте мировой литературы Академии наук СССР в 1960 году. Она определила отношение советской науки к буржуазной «компративистике» как направлению, преувеличившему роль «влияний» [394]. Вместе с тем эта дискуссия указала на заслуги многих старых русских ученых, пользовавшихся сравнительно-историческим методом изучения памятников литературы и искусства. Стало ясным, что развитие искусствознания как науки немыслимо вне изучения языка художественных форм, сравнительно-исторического изучения стилей.

394 Взаимосвязи и взаимодействия национальных литератур. Материалы дискуссии 11—15 января 1960. М., 1961, с. 42

Дискуссия эта не решила всех назревших вопросов, но была предвестником новой постановки проблем в ближайших исследованиях.

В последние годы в обширной литературе по археологии СССР освещен целый ряд вопросов взаимосвязи культур. Появилось несколько серьезных исследований, трактующих отношение искусства Руси к Западу (Г. Вагнер, В. Даркевич). Все это взывает к новому освещению связей между искусством Руси и искусством Востока, взятого в целом.

Определенной программы работ в этом направлении не выработано. Потребность же в ней очевидна.

Круг стоящих в этой связи задач можно очертить вкратце следующим образом.

Исходным моментом поставленной проблемы должны быть, прежде всего, существенные черты собственной художественной традиции — древнерусской и восточной на разных этапах истории и в разных локальных вариантах проявления местных стилей и школ.

Древняя Русь и страны Среднего и Ближнего Востока — от Средней Азии до Балкан — образуют на карте как бы веер; лопасти его расходятся по меридианам. Культурные области Среднего и Ближнего Востока лежат на концах веера и связаны между собой широтными параллелями. Здесь мы остановимся только на тех связях, которые можно назвать меридиональными.

Только обобщая, можно говорить о регионах центрально-азиатском, иранском, кавказском, балканском. Каждый из них дает сложное переплетение культур. У каждого из них свои этнические, языковые, религиозные и национально-бытовые общности и различия, своя степень социальной зрелости, свои уклады жизни, а с ними и художественные традиции.

Истоки искусства Древней Руси лежат в докиевском этапе русской истории. Для этого этапа особенно важны элементы праславянские, славянские, балтские и угрские, сыгравшие зна-

чительную роль в этногенезе русского народа и формировании первооснов его искусства.

В состав искусства Древней Руси генетически вошли и другие элементы, особенно искусство Древнего Востока и античности. Они обнаруживают себя в форме определенных соответствий; причины их появления в позднейшие времена не всегда ясны и требуют особого в каждом случае изучения.

Главные из них:
древневосточные (доахеменидской, ахеменидской и парфянской эпохи);
древнекавказские,
греко-латино-фракийские,
греко-понтийские,
ирано-скифо-сарматские.

Искусство раннего средневековья (V—X вв.) дарит искусству Руси ряд других соответствий:
ирано-сасанидские, согдийско-хорезмийские и индо-иранские,
сирийско-византийские и коптские,
армяно-грузино-албанские,
степной Восток, степная и лесостепная часть Восточной Европы,
северо-кавказский узел связей (низовья Волги, Дона, Кубани, Степное Причерноморье),
Волжско-Камский узел связей и Приуралье (смешанная угро-финская, тюркская и славянская среда),
Карпато-Дунайский узел связей (славяно-болгарский, венгерский).

Все эти связи и соответствия требуют конкретного рассмотрения с учетом следующих обстоятельств.

Эпоха раннего средневековья утвердила новые формы искусства повсеместно. Реакция против греко-римских форм была особенно ощутима в сасанидском Иране. Не столь резка была она на периферии иранского мира — в Центральной Азии и на Кавказе, где между местным античным искусством и искусством раннего средневековья сохранилась преемственность. Наряду с распадом старого античного общества и его культуры, на развалинах Восточноримской империи шел поступательный процесс формирования нового феодального общества, могучим духовным орудием которого стало христианство. Оно диктовало искусству не только сюжеты, но и эстетический идеал, подсказанный жизнью византийского общества. Иератизм образов христианского искусства был выражением силы, а не слабости нового учения. Оно выдвинуло этическую, нравственную задачу воспитания личности, сделав решение этой задачи мерилом ценности искусства.

На центральном участке, в Причерноморье, отношения Древней Руси с Передним Востоком слагались двумя крупными этапами. В IX—XI веках связи со всем Востоком шли в основном через Среднюю Азию и Кавказ.

Борьба Руси с Византией за Причерноморье завершилась, как известно, выходом Киевской Руси на Кавказ, Приазовье, Корсунь (Херсонес) и Балканы. В XII — середине XIII века, особенно с захватом Византии крестоносцами (1204) ведущее место заняли прямые связи со всеми странами Среднего и

Ближнего Востока. Активным посредником выступала кочевая степь — этот постоянный связной на путях между культурными центрами Восточной Европы и Азии. Воинствующий номад вносил свой вклад в культуру оседавших племен и растворялся в них.

На протяжении XII—XIII веков протекал последний акт освоения сасанидского и византийского наследия. Эта переработка совпала по времени с расцветом на Руси отдельных школ русского искусства, а на Востоке, особенно в кругу арабских народов, а затем и всего Ближнего Востока (до Пиренеев) искусства мусульманского.

Поскольку арабский халифат еще в X веке распался, «искусство ислама», лишенное единой государственной почвы, в дальнейшем также развивалось в русле отдельных ремесленных центров и школ. Они то совпадали с владениями династий, то, ввиду шаткости этих государств, продолжали группироваться по схожим условиям торговли и ремесла.

Типологические и стилистические связи и соответствия охватывают в XI—XIII веках весь Средний и Ближний Восток в одно целое. Благодаря росту феодальных торгово-ремесленных городов, они простираются далеко за пределы мусульманских стран, охватывают искусство Романского Запада, Норманского Севера и обратным потоком проникают на Русь, где восточные элементы ждет то полная, то частичная переработка.

В древнерусском искусстве шел длительный процесс взаимодействия славянских и неславянских элементов. Со временем мотивы и формы искусства, особенно прикладного, почерпнутые извне, обретают собственный характер и складываются как тип. Идет процесс кристаллизации художественного языка и сложения на его основе отдельных локальных центров, направлений и школ родоплеменного, народного, и, отчасти, национального искусства. Процесс этот охватывает городское ремесло, искусство земледельческих районов и степное искусство. Народно-мифологическое, народно-эпическое, клерикальное и феодально-светское осмысление древних сюжетов, мотивов и форм охватывает все средневековое искусство. Народность составляет его основу. «Вековые образы» и «бродячие сюжеты» разного происхождения получают в каждом случае свое местное переоформление. В нем проявляют себя существенные черты художественной традиции народа, зрелость его культуры, особенности психического склада и художественного вкуса масс.

Стилистика средневекового искусства на Руси и Среднем Востоке получает законченность системы. Ее отличают неповторимые особенности художественного воображения и устоявшийся «почерк» мастеров.

Татаро-монгольское иго иссушало душу народа, и его падение было лучшим стимулом к возрождению национальных черт русской художественной традиции.

Русское искусство XIV—XVII веков соприкасается с искусством Востока на двух основных этапах. Один падает на конец XIV—XV века и первую половину XVI века, другой — на вторую половину XVI—XVII веков. Первый из этих этапов примыкает к полосе гуманистических течений, охвативших главные цивилизации «Старого света». Высшим выражением этих

течений в ряде стран Западной и Центральной Европы была эпоха Возрождения или Ренессанс. Так называемый «Восточный ренессанс» X—XV веков, «Византийский ренессанс» XIV—середина XV века, «Русский ренессанс» конец XIV — середина XVI века — явления типологически схожие. Существо же их относительно художественного наследия античности, характерных сторон национальной жизни, причин культурного подъема, его масштабов, художественных черт и качеств повсюду разное[395].

В XIV—XV веках связи Руси с Византийской империей и Балканами означали приобщение ко всей сфере греко-славянского искусства. Сфера эта охватывала собой большую часть Восточной Европы, распространялась на Сирию, Палестину, Египет, Балканский полуостров, Закавказье и приходила в прямые контакты с Италией и Западной Европой в целом.

Связи Руси с Востоком протекали в эту пору главным образом в прикладном искусстве и почти не затронули живописи и архитектуры. Замечено, что уже с эпохи Киевской Руси наибольшее влияние на русский книжный язык оказывал язык греческий, затем другие западные языки. В народном же, разговорном языке самое могущественное влияние на словарь русских людей XIV—XV веков оказал Восток, в первую очередь Средняя Азия и Персия. Языковые заимствования терминов ремесла и прикладного искусства отражали связи, существовавшие в быту, художественной культуре и искусстве. Пути, по которым осуществлялись эти связи, достаточно известны. «Кормилица» Волга связывала Восток и Запад вековыми узами общения. С другой стороны, последняя четверть XIV века — время сложения в государстве Тимура и Тимуридов искусства единого синтетического стиля. Искусство это оказало большое влияние на художественное ремесло, включая архитектурный декор Грузии, Армении и всего христианского Востока, откуда восточные мотивы проникали и на Русь, но уже в резко ослабленных и слабо различимых формах.

Использование восточных элементов в русском прикладном искусстве XVII века было связано с общим развитием на Руси в эту пору декоративно-орнаментальных форм. Вихрь орнаментального плетения, цветные разводы и пышное узорочье захватили все виды искусства. Использование мотивов восточной орнаментики было чаще служебным и случайным. Оно не стирало существенных черт русской художественной традиции и осталось больше эпизодом торговых и культурных связей России с Ираном, Средней Азией, Кавказом и другими партнерами по торгу и ремеслу.

Идейно-художественный момент (прежде всего, содержание искусства) всегда был определяющей чертой любого художественного творчества. Но проявляется этот момент в каждом виде искусств по-разному, в зависимости от его назначения и собственных художественных средств. В декоративно-прикладном искусстве одни и те же сюжеты повторялись многократно в творчестве разных народов. Они получали при этом свое местное значение и смысл, свое, мы бы сказали, собственное содержание. Художник часто достигал этого приближением мотивов в изображении, скажем, животных и растений к условиям мест-

395 Ренессансные явления в русском искусстве XV века начисто отрицали Рео и Швейнфурт (Reau. L'art russe des origines á Pierre le grand. Paris, 1921; Schweinfurt. Gschichte der russischen Malerei im Mittelaltei. Haag. 1930). С другой стороны, «Русское Возрождение» образно сравнивали с итальянским «треченто» (Б. В. Михайловский). Владимиро - Суздальскую скульптуру с «дученто» (Г. К. Вагнер). Следом и «Украинское Возрождение» именуют «дученто» или, что удачнее «Предвозрождени е м (Г. Н. Логвин). «Восточное Возрождение» рассматривают как часть гуманистического течения, охватившего Средний Восток в X—XV веках и устремившегося дальше на Запад (Н. И. Конрад). В свое время В. В. Бартольд, как историк, считал, что при современном состоянии науки едва ли полезны споры о том, насколько велики черты сходства и черты различия между европейским ренессансом и мусульманским культурным расцветом, что «было бы несчастьем, если бы под влиянием книги Меца («Мусульманский ренессанс») получил слишком широкое распространение взгляд на соответствующие века мусульманской эры как на эпоху «ренессанса» со всеми признаками, которые обыкновенно вкладываются в это понятие». (В. В. Бартольд, Ученые мусульманского «ренессанса». Собр. соч., т. VI. М., 1960, с. 618). Но это предупреждение не возымело действия и термин, который может быть применен как образное выражение, т. е. в переносном смысле часто трактуется и понимается слишком буквально

ной флоры и фауны, а в фигурных сценах с участием человека облекал его в местные одежды, наделял его местными атрибутами и т. д. Но главное, без чего искусство, использующее готовые мотивы, не может стать «своим» — это собственное понимание также и художественной формы. Оно решало оригинальность художественной трактовки даже ранее известного уже круга образов и идей. Оно же позволяло жить в прикладном искусстве Древней Руси и на Среднем Востоке невиданным здесь львам, сфинксам, лотосу, растительным экзотам далеких стран; позволяло не только использовать эти мотивы, но и развивать их на протяжении веков.

В средневековой поэзии Средней Азии, Ирана, Азербайджана также повторялись схожие сюжеты. И здесь оригинальность каждой из литератур проявлялась не в том, что она не повторяла сюжетов других литератур или перелицовывала их до неузнаваемости, а в развитии собственной стилистики и поэтики художественного языка, то есть в, казалось бы, чисто формальных средствах, придававших, однако, старым формам новое звучание, а с ним и новый смысл. Так появлялось активное воздействие формы на содержание искусства, их взаимосвязь. Смена стилей протекала на огромных территориях в формах, отвечавших традициям местного искусства. Народная традиция была той цементирующей силой, которая сохраняла типические черты художественной культуры ряда народностей или племен, связанных вековой общностью хозяйствования и быта. Она передавала эти черты из поколения в поколение, сделав их в дальнейшем наиболее прочным и устойчивым слагаемым национального искусства.

Обобщая, можно сказать, что взаимодействие художественных культур Восточной Европы и Среднего Востока отвечало и отвечает национальным традициям русской культуры и исторической миссии народов Среднего Востока. Искусство Ирана, Средней Азии и Кавказа издавна питало собой художественную культуру народов Восточной Европы. Сейчас оно впитывает в себя, ответно, общие результаты достигнутого прогресса.

Вопрос об отношениях русской культуры с культурой народов Востока приобрел в наши дни новое осмысление. Вопрос некогда больше историко-теоретический получил сейчас и свое практическое решение в ходе и направленности развития советского многонационального искусства. Оно провозгласило взаимодействие художественных культур непременным условием строительства художественной культуры социализма и сделало изучение художественного наследия народов как Востока, так и Запада частью своей созидательной работы.

ПЛАСТИКА, ДЕКОР И НОВЫЙ СТИЛЬ

После памятного землетрясения 1966 года Ташкент строится почти заново. Уже сейчас его центральная часть выглядит свежо и внушительно. На бугре снесенной старой крепости высится прочный монолит здания ЦК Компартии Узбекистана; у его подножия плещут каскады струй. На просторе главной столичной площади поднялось, как на подводных крыльях, голубое здание правительства Узбекистана. На подступах к нему — кристалл складчатых граней здания ЦК комсомола республики. В этот просторно размещенный ансамбль скоро включатся здания, уже заложенные и по другую сторону стремительно несущего свои воды Анхора.

Что и говорить — архитектура нового Ташкента рациональна и конструктивна. Ее художественные формы созвучны строительным идеям нашего времени. V-образные опоры голубого здания вошли в обиход мировой архитектуры со времен Корбюзье, Нимейера и Нерви. В Ташкенте они выглядят оригинально, не повторяя в точности образца. Но, как известно, лучшее — враг хорошего.

Мы не погрешим, заметив, что в архитектуре Ташкента многие проблемы еще не решены. В числе их и отношение новой архитектуры к местному наследию. Наследию обширному, всеми признанному, но практически новой архитектурой отвергнутому по соображениям прежде всего независимости собственного почина и чистоты эксперимента.

В декоре ли дело? Новая архитектура Ташкента, как правило, лишена декора. Нет правил без исключения. Новый зал Верховного Совета покрыт на торцовых стенах сплошным, от пола до потолка, ковром традиционного резного ганча. И успех. Но вот вынесли упрощенный орнамент медресе Шир-Дор на бетонные плоскости одного из ташкентских зданий на опорах. Недоумение, досада, разочарование — такова расплата. И дело вовсе не в упрощении орнамента, не в его недостатках, а в самой архитектуре, ее отношении к художественному наследию. Архитектура железа, стекла и бетона не принимает не только традиционный декор Востока, но и традиционную западноевропейскую живопись, ставит свои условия традиционной скульптуре, ограничивает применение орнамента вообще,

восточного особенно. Последнее обстоятельство, естественно, волнует не только ташкентцев. В этом вопросе хотелось бы разобраться. Действительно ли дело в декоре и не следует ли начать, что называется, с другого конца?

Реакционны ли восточные стили? Существует распространенный тезис о реакционности восточных архитектурных стилей и полной их для нас непригодности. В каком-то смысле все исторические стили становятся со временем практически непригодны. Но здесь имеют в виду застойный характер общественных формаций на Востоке, а с ними и искусства, широкие представления о котором чаще суммарны и неопределенны.

Восточные стили имеют историю. Она охватывает разные этапы развития общества. На каждом из них действуют свои движущие силы. В ходе истории эти силы уходят из поля зрения, и нам кажется, что развитие стилей в прошлом шло стихийно. Отсюда и самоуверенные представления, что развитие стилей можно остановить, организовать и направить в должном направлении одним усилием воли, скрепленным актом законодательства. Но стили складываются и формируются по законам жизни, законам искусства.

Теряя все случайное, им навязанное, они возвращаются в русло самого глубокого течения эпохи. Античный этап в архитектуре Востока обычно опускают по причине слабого с ним знакомства. Однако он оставил о себе обширный, еще не учтенный историками архитектуры и искусства опыт.

Средние века были для Востока эпохой величайшего прогресса в строительном искусстве. Он совпал с прогрессом в развитии всех технических и гуманитарных наук, опередившим эпоху Возрождения на Западе. Искусство раннего средневековья выросло здесь на почве местной античности. Наследие восточного эллинизма и местной античности было пропущено им сквозь фильтр народного творчества. Язык этого искусства дал поразительные примеры синтеза конструкций, пластики, фактуры, цвета и узорных линий.

Античный этап завещал своим преемникам (не только средних веков) свою архитектонику колонных террас и замкнутых объемов — сырцовых, глинобитных с применением мягкого камня, пластичной глины и гипса для пристенной скульптуры, которая располагалась в ритме ярусов, ниш, межстоечных членений. Развитие античного декора шло от мифологического сюжета, через мотивы эпоса к игре символов и поэтических метафор.

Уже в резном штуке Варахши (VIII в.) скульптурная пластика теряет пространственную среду, и, держась стены, создает иллюзию живописной декорации. Настенная живопись теснит скульптуру и переводит фигуры сказочных зверей и сиринов в план растительного царства. Еще задолго до того, как фигуративное искусство поздней античности пало под запретами наиболее нетерпимых поборников ислама, части тела животных переосмысливались как растительные пальметты, а перья на птицах трактовались в виде фигурных листьев. Античные гирлянды растворялись в узорах; последние поглотили собой весь фон. Настенный декор уподобился ткани.

В IX—X веках античная строительная техника из сырца, ее

ордерная система, ее декор сошли со сцены, уступив место технике и искусству жженого кирпича. Революция в строительной технике была ознаменована появлением быстро прогрессировавших сводчатых и купольных систем. Была создана и новая система декора. В основу ее легли геометрические и растительные арабески. Из античного наследия был сохранен его поэтический взгляд на природу. Но мифология и эпические мотивы уступили главное место лирико-романтическим.

Вся природа стала объектом узоротворчества, неотделимо связанного с архитектурой. Сводчатые системы и арабески дополняли друг друга. Соразмерность всех элементов конструкции и декора создавала естественные переходы из двухмерной плоскости (построение орнамента) в трехмерное пространство (построение сталактитовых систем, ячеечных, арочных тромпов и парусов). Пластика пространственных форм дополнялась пластикой узора. Система пропорционирования на плоскости и в пространстве скрепляла это единство.

Архитектура Средней Азии отвергла скульптуру целиком, даже пристенную. Этого требовал ислам, но это отвечало также и собственной логике развития архитектуры, которая приняла на себя в этих условиях функцию пластической организации масс.

Обобщая, можно сказать, что на протяжении всех средних веков, но особенно с IX—X по XVI—XVII века, вся архитектура Среднего Востока прошла эволюцию форм от конструкции к пластике узора и от пластики узора к узорной плоскости. В декоре IX—X веков еще жила сопутствующая пластика, объемная игра света и тени. В декоре XIV—XVII веков преобладает чистый узор.

Красочность и декоративность были неотъемлемым качеством всего античного и средневекового искусства Востока. Представление о цветовой сдержанности декора домонгольской эпохи неверно. Большие плоскости фигурных кирпичей и рельефной терракоты покрывались сплошь красным лаком; кирпичная мозаика выкладывалась специально из керамических изделий разного режима обжига и цвета. Резной штук знал полихромную раскраску. Настенная живопись XI—XII веков не уступала в яркости и богатстве колорита эпохи тимуридов (в интерьерах последней гамма росписей чаще сдержанная и холодная). Полихромные облицовки, возникнув еще в XII веке, открыли собой полосу более стойкого декора повышенной цветности.

Если в домонгольское время кирпичный декор представлял собой род рубашки, облегавшей тело здания, то в XIV—XVII веках практикуется стена-занавес; его элементы крепятся отдельно от стеновой кладки, иногда с изрядным от нее отступом. Монументальное искусство средневекового Узбекистана (и всего Среднего Востока) сохраняло прогрессивное значение на протяжении многих веков потому, что имело своей основой выработанную систему; единство конструктивных и пластических элементов составляло ее фундамент.

Архитектура Самарканда XIV—XV веков дает необычный взлет декора утонченного стиля; в Бухаре XVI века она как бы возвращается к развитию конструктивных идей. Это говорит о

неравномерности развития отдельных видов архитектуры и искусства, имевшей своим результатом известное расшатывание определившейся ранее системы.

Мастера последних поколений донесли до наших дней старый декор, но ему все труднее найти применение. Они принесли также традиции народного зодчества, принципы которого складывались еще в античности; в средние века они только видоизменились соответственно новым условиям. Эти принципы частью устарели, частью могут и должны найти свое продолжение и развитие. Ими интересовался в Алжире Ле Корбюзье, у нас — М. Гинзбург. Над ними работает Ташкентский зональный научно-исследовательский институт экспериментального проектирования. Но практически преемственность с народным зодчеством утеряна, и традиционный орнамент не в силах возместить понесенные утраты.

Народная линия была главным руслом средневекового искусства. Ее не замечали, ибо она оставалась в тени памятников, блиставших феодальной роскошью. Она угасала, не будучи понята. В результате утеряны два важных элемента художественного наследия Востока — пластика форм, поэзия и разум народного зодчества. Массивные сырцовые и кирпичные здания с сомкнутыми по фасаду ребрами составили в Средней Азии, Хорасане, Азербайджане и далее до Малой Азии целую эпоху. Они дают огромное число памятников, которые по-разному оперируют округлыми и складчатыми плоскостями, цилиндрическими, коническими и другими геометрическими формами, удивительно созвучными современности с ее эстетикой прямого угла, шара, цилиндра. И отличает их не столько узор, на ранних памятниках отсутствующий или сдержанный и корректный, сколько отношение к пластике как явлению стиля (илл. 134, 135).

Такой памятник зодчества и монументально-декоративного искусства Узбекистана, как минарет в Джаркургане с его как бы схваченным обручем пучком округлых стержней, дает пример эстетического освоения жженого кирпича на пределе его возможностей. Здесь искусство кладки выступает со стороны своих пластических качеств, а не только технической сноровки. Дал ли железобетон на Востоке такие же примеры овладения материалом со стороны его художественных возможностей?

В 1958 году в Хамадане был воздвигнут памятник Ибн-Сине — великому мыслителю Востока из окрестностей Бухары, почившему в Хамадане в 1037 году. Архитектурная часть памятника следует формам башенного мавзолея Гумбади Кабус (начало XI в.). Но прямые грани памятника превращены в пластины, повернутые радиально, так что возобладала идея реактивной турбины. Это современное творение из железобетона можно считать программным для новой архитектуры вообще в ее отношении к архитектурной пластике Востока (илл. 138, 139).

Говорят, что взлет конструктивных и пластических идей в монументальном искусстве Востока остался интересным эпизодом, не имеющим собственного русла развития. Нет, почему же? В этом русле развивалась не только определенная линия архитектуры.

Возьмите расписную керамику Самарканда, Рея, Кашана IX—XII веков, скажем, изображение музыканта на ранней люстровой чаше или почти гротескную фигуру человека с птицей, плакатно выбросившего в сторону руки, держащие древко. Они почти современны не тем, что погружают нас в «темную абстракцию первобытности», манящую современных модернистов, и не средневековым иератизмом, в котором ищут «счастливого отсутствия мысли». Нет, в фигурной росписи этих чаш одна черта характера (или сцены) берется сжато, сильно, скупо, весомо и в этом смысле монументально.

Возьмите медь с инкрустацией серебром и золотом в изделиях XI—XIV веков. Какая энергия линий, сила и выразительность как бы пружинящей формы!

Применительно к искусству Востока монументальность трактуют чаще со стороны грандиозности и преувеличений. Но это неверно. Забывают, что показной роскоши искусства, продиктованной бытом восточных властителей и знати, противостояла возвышенная значительность видения и чувствования мира во всех жанрах народного творчества. Мне представляется, что монументальность в широком смысле этого слова — это сильное, сжатое, весомое выражение художественной идеи. Это она придавала местной архитектуре властную силу еще до того, как та приняла свой дорогой наряд с изразцами и поливой. Это она дала простым и строгим формам народного жилища из пахсовых блоков, балок и стоек с простой обмазкой красным ангобом по саманной штукатурке, фактурной резьбой, тиснением и гравировкой по простой глине достоинства истинной архитектуры, трактуемой как искусство.

Монументальностью стиля отмечена значительная часть средневековой миниатюры Бухары и Самарканда (она была близка настенной живописи). Монументальностью форм впечатляют и произведения средневекового прикладного искусства. Все искусство средневекового Востока сохраняло переданную ему античностью значительность пластических форм и монументальное звучание образов.

Нужны ли пластика и монументальность современной архитектуре того же Ташкента? Или и им суждено разделить судьбу угасших культур?

Стиль — это система. Нужна ли и новой архитектуре система, или вместе с гибелью «исторических стилей» отпадает и необходимость в системе?

Вспоминается Чернышевский, который в статье о поэзии писал: «Система — только временный переплет науки; и если вы действительно выросли выше понятия системы, не отвергать науку будете вы, а создавать новую систему ее, и все вам будут благодарны... Что не формулировано, то остается бездейственным». В наши дни ту же мысль выразил более кратко Ромен Роллан: «Все требует формы, чтобы быть познанным». Давайте же отвергать дурные формы ради хороших, старые, консервативные ради новых, прогрессивных, но не отвергать любые формы исторических стилей только потому, что они уже известны в прошлом.

Архитектура всегда имела своим исходным началом формы, подсказанные строительной техникой. И она постоянно возвра-

щается к мотивам, уже известным в прошлом. Железный на винтах мост вторит примитивным висячим мостам на лианах, современные эллинги в форме эллипса как бы повторяют арку дворца шахиншахов в Ктезифоне. Подвесная стена-занавес, эта новинка американских строительных фирм, идет по стопам «стены-занавеса» тимуридских построек. И, однако, современная архитектура — дитя своего века, новой техники, новых материалов. Ее художественная задача — эстетическое освоение новых материалов с такой силой эстетического выражения новых возможностей строительной техники, с какой старые мастера добивались этого в ручной кладке, облицовке и арочных конструкциях из простого жженого кирпича.

На Востоке железобетон открывает архитектуре новые горизонты, но он еще не создал здесь своей системы. В эстетике железобетона и других новых строительных материалов в наш век сделаны лишь первые шаги, напоминающие свайные постройки на заре архитектуры как искусства.

Есть логика в том, что новая архитектура отказывается от исторических стилей, в которых, особенно в эпоху их упадка, довлели изобразительные искусства. Она отрицает саму идею монументальности, какой она представлялась в масштабах количественного, гранича с понятием грузного, массивного, имеющего низко лежащий центр тяжести. Современная архитектура тем и сильна, что она преодолела барьер невесомости стенового материала, опор и перекрытий. Она сделала преодоление их веса своим принципом. Архитектура стала системой опорных точек и пластин. Она как бы перевернула пирамиду вниз острием. И если раньше объем здания имел своим основанием цоколь, то сейчас его заменяют легкие несущие стержни или ограждающие прозрачные пластины, а глухой цоколь венчает объем. Здесь все наоборот. По логике этой системы весомость архитектуре противопоказана. Из формулы «сжатое, сильное, весомое выражение идеи» выпало едва ли не главное — весомость.

Идея преодоления материала открывает новые перспективы художественного конструирования в архитектуре и тем отвечает прогрессу не только в технике, но и в искусстве. Идея эта прогрессивна и для самой архитектуры. Это доказано мировой строительной практикой. Есть логика и в том, что крайние представители новой архитектуры отрицают участие изобразительных средств вообще или же хотят видеть их в отвлеченном виде (пластика, фактура, цвет). Можно понять и то, почему новая архитектура впадает в диссонансы цвета, разрыв пластической формы и прочие контрасты, вызванные чистым формотворчеством. Сам по себе момент формообразований, основанный на художественном конструировании и развитый под углом зрения целесообразности, отвечает интересам времени. Быть может, в нем и состоит главная черта работы архитектора в условиях, когда инженерия сняла барьер не только «весомости», но и технической реальности исполнения любого замысла в материале. Сейчас технически все возможно. «Атомиум» прозвучал как доказательство и пример. Монументальное искусство оказалось перед условием принять условие «невесомости» или сложить кисти. Может, не случайно возросла роль полуусловной

настенной графики (Дворец искусств в Ташкенте). Да и на выставках, идя навстречу этой потребности, станковая графика (линогравюра) достигла размеров рулона постилочного линолеума. Она приняла размеры стен современных интерьеров. Соответственно и язык монументальной настенной живописи все более легчает. Монументальное искусство идет на сознательный разрыв формы, сдвиги и разлом, что ставит саму проблему синтеза искусств перед лицом новых обострившихся противоречий. Осуждай не осуждай, но развитие идет по законам искусства. И не видеть противоречий этого движения — значит уподобляться страусу и при виде опасности прятать голову под крыло. Но мы не фаталисты и не считаем названные противоречия непреодолимыми.

Для Ташкента, как и для всей Средней Азии, мы хотим не стилизации под восточные стили, а архитектуры вполне современной, оперирующей современными средствами, развивающей лучшие планировочные, конструктивные, объемно-пространственные принципы местной архитектуры, особенно народного зодчества. Конечно, национальные мотивы традиционного декора могут значительно оживить современные архитектурные формы. Нужны поиски свежих, оригинальных мотивов для рельефной терракоты, изразцов, мозаики и других видов традиционного национального декора.

Однако механическое приложение всех этих видов местного декоративного искусства к аскетической архитектуре прямого угла и типовой архитектуре международного стандарта, этих «эмоциональных трущоб современности», ничего не даст и дать не может.

Назад или вперед? Мы наблюдаем, как новая архитектура Ташкента складывается в систему технических и художественных приемов, получивших признание в мировой практике. Строительная индустрия Узбекистана вышла на уровень мировых строительных стандартов. Вместе с новой архитектурой рождаются и закрепляются новые навыки, художественные вкусы и идеалы. Нельзя уйти и от тех противоречий, которые поставлены общим развитием современной техники, культуры и искусства. Надо идти дальше. Это значит направить архитектуру социалистического Ташкента в русло ее собственного течения, не утратившего живых связей со своими чистыми, незамутненными истоками. Речь идет не о том, как украшать новую архитектуру, а о том, как ее формировать в целостную систему.

Объемная планировка зданий, размещение открытых и закрытых помещений, устройство двориков, террас, приемы естественного освещения, солнцезащитные устройства типа колонных айванов, сквозных решеток, сама трактовка больших пространственных форм, архитектурных масс и плоскостей, как и применение отделочных материалов, требуют вдумчивого отношения к опыту местных зодчих. Здесь нужна огромная творческая работа архитекторов и художников, остро чувствующих, где опыт прошлого смыкается с идеями современности.

Декоративность всегда была одной из отличительных черт архитектуры и искусства Востока; она проходит красной нитью через все их развитие. Нет оснований не видеть за нею на Востоке и славного будущего. А бессистемное украшательство

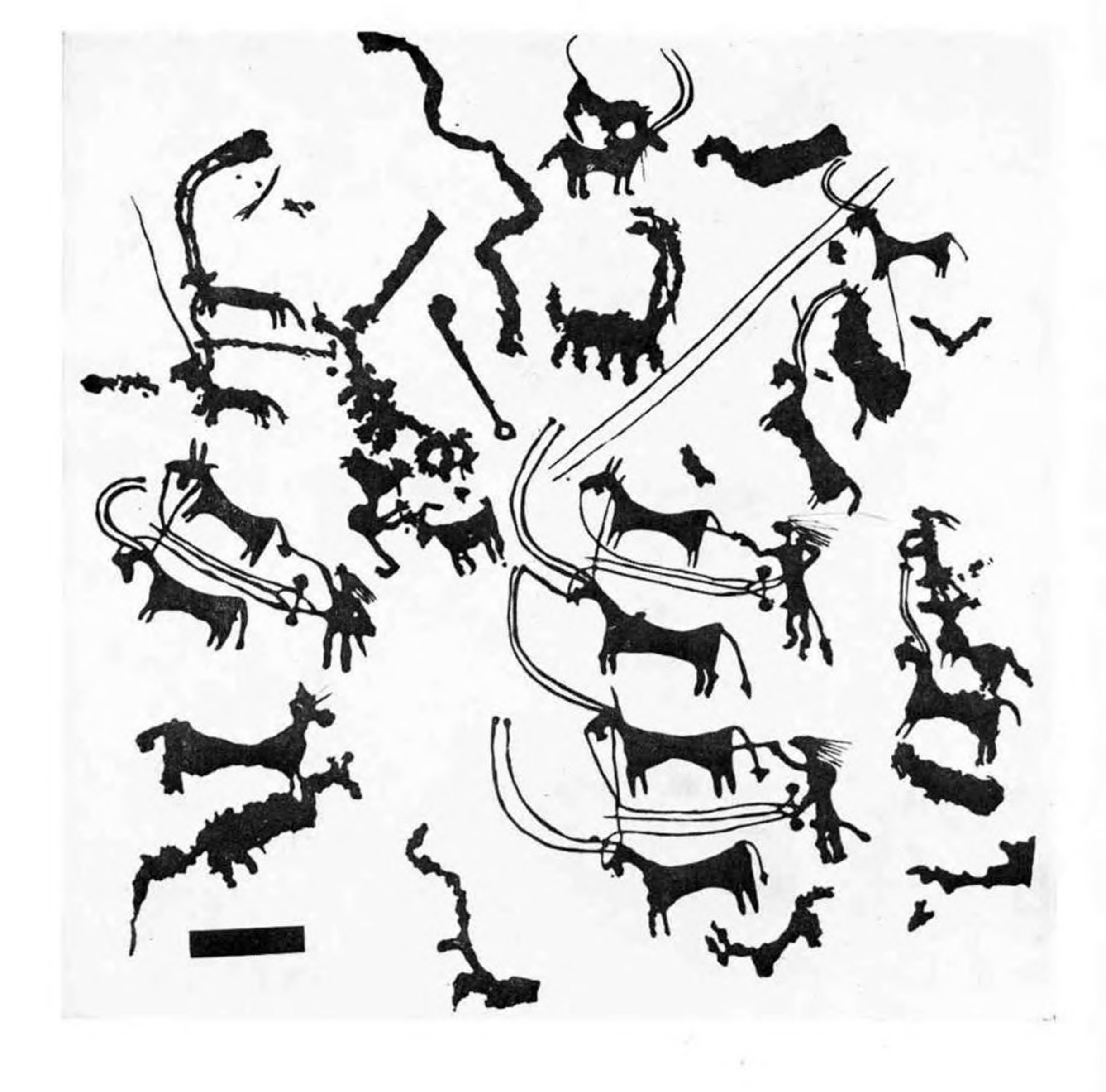
всплывало всегда как явление временное и исчезало вместе с подъемом свежих архитектурных идей. В них и только в них залог успешного развития архитектуры и нового Ташкента.

Вернуть современной архитектуре старые формы, связанные с другой строительной техникой и системой, уже невозможно, как невозможно вернуть вчерашний день. Но вернуть ей пластику необходимо, ибо только пластика всегда была связующим звеном между конструкцией и декором.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



1
ОХОТА НА ДИКИХ БЫКОВ
НАСКАЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ, ЗАРАУТ-САП
МЕЗОЛИТ (?)



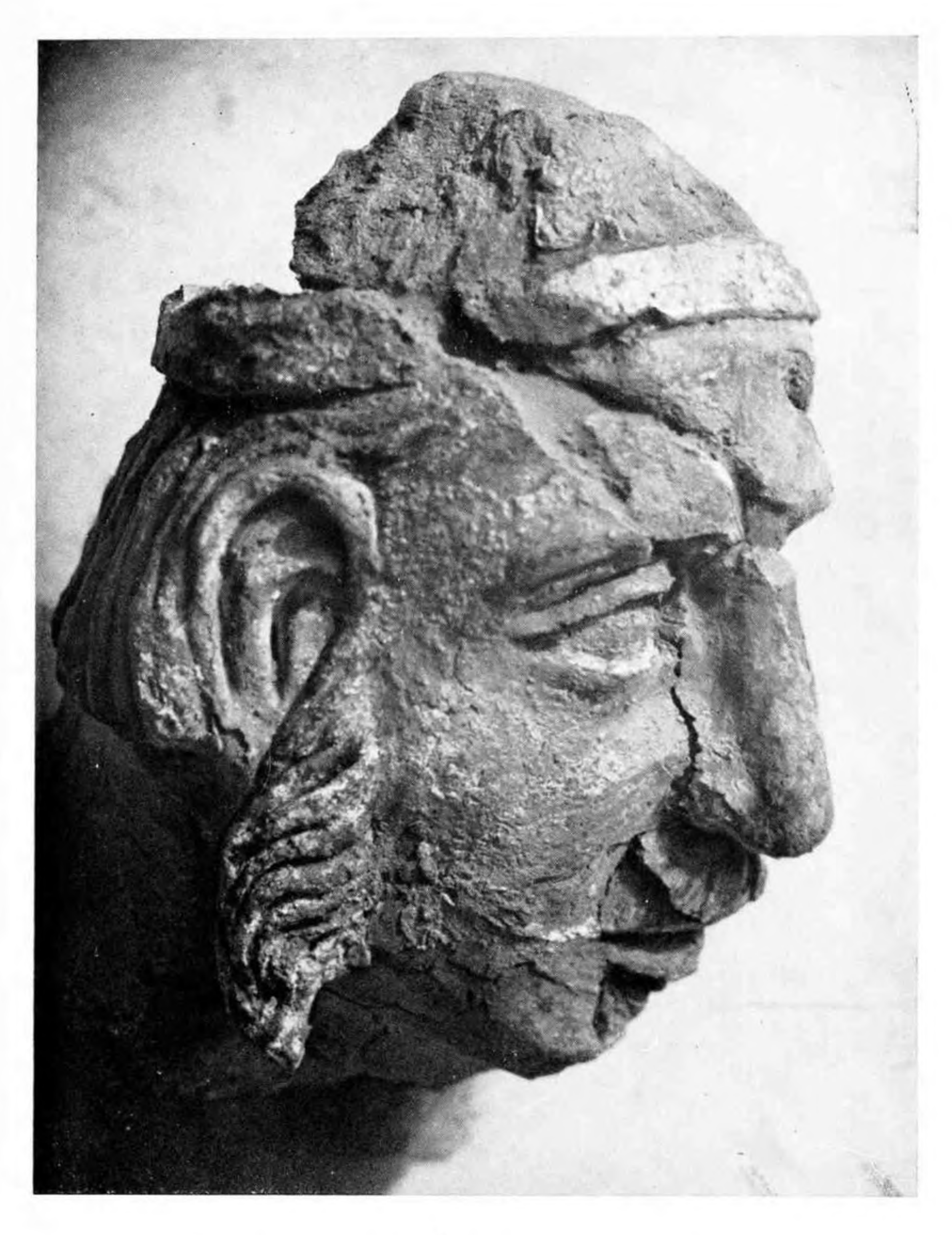
2
ПАХОТА НА БЫКАХ. НАСКАЛЬНЫЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ ИЗ САЙМАЛЫ-ТАШ
II—I ТЫСЯЧЕЛЕТИЕ ДО Н. Э.



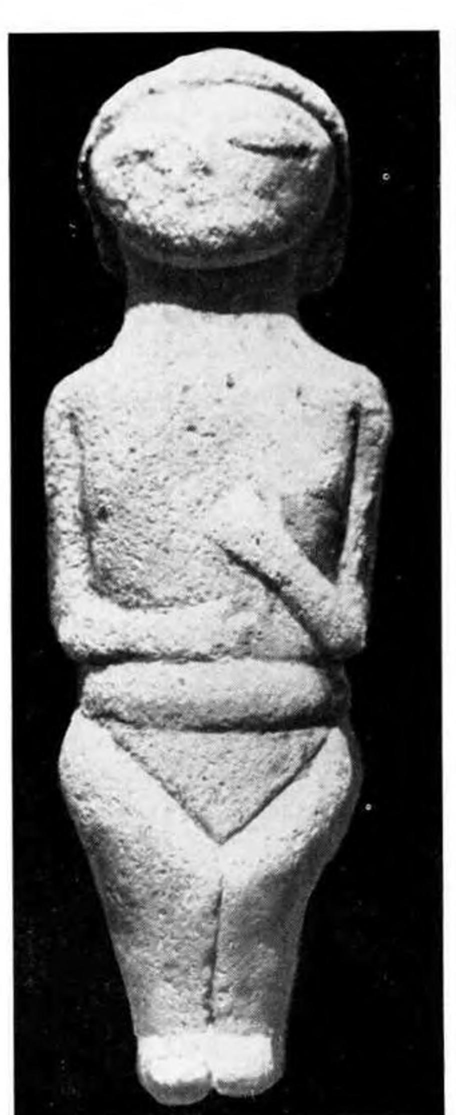
3
«СОЛНЦЕЛИКИЙ ЧЕЛОВЕК». НАСКАЛЬНЫЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ ИЗ ТОМГАЛЫ
НАЧАЛО I ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ ДО Н. Э.



4
ГОЛОВА КУШАНСКОГО ВОИНА. ИЗ ДВОРЦА В ХАЛЧАЯНЕ
НА РУБЕЖЕ Н. Э.



5
ГОЛОВА ПОЖИЛОГО МУЖЧИНЫ. ИЗ ДВОРЦА В ХАЛЧАЯНЕ
НА РУБЕЖЕ Н. Э.





6
КАНГЮЕЦ (?) ИДОЛЬЧИК, ИЗ КУРГАНОВ ПОД САМАРКАНДОМ
ПЕРВЫЕ ВЕКА Н. Э.

7
«МОМО», ТЕРРАКОТА МЕСТНОГО (ВОСТОЧНОГО) ТИПА
ПЕРВЫЕ ВЕКА Н. Э.





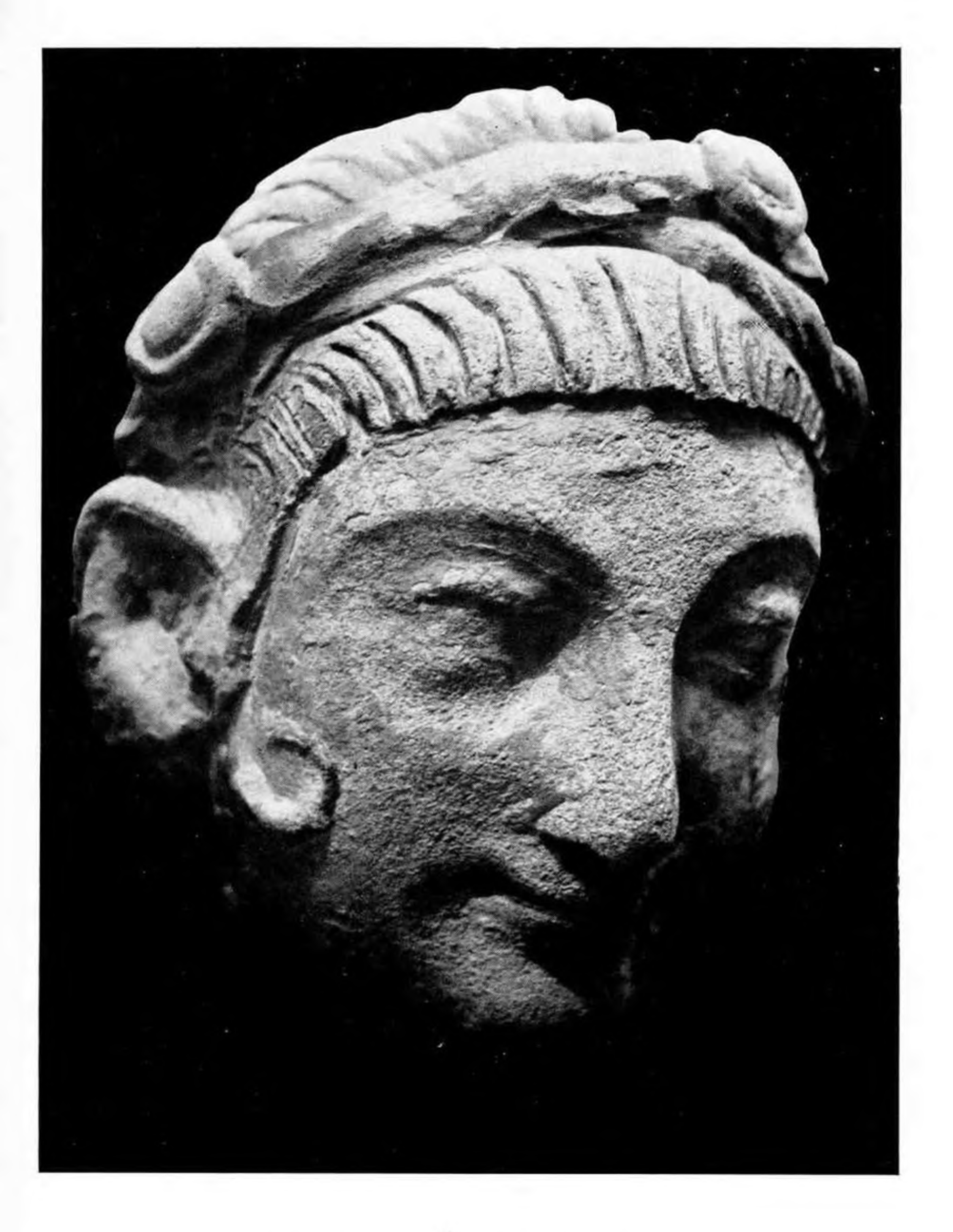
8
«НАНА» (АНАХИТА). ТЕРРАКОТА МЕСТНОГО (ВОСТОЧНОГО) ТИПА
САМАРКАНД. ПЕРВЫЕ ВЕКА Н. Э.

9
ОТШЕЛЬНИК (?) ТЕРРАКОТОВАЯ ФИГУРКА ИЗ ТЕРМЕЗА
ПЕРВЫЕ ВЕКА Н. Э.



10
ЖЕНСКАЯ ГОЛОВКА. ТЕРРАКОТА ЭЛЛИНСКОГО ТИПА
ПЕРВЫЕ ВЕКА Н. Э.

11
ЮНОША В ШЛЕМЕ. ТЕРРАКОТА ЭЛЛИНСКОГО ТИПА. САМАРКАНД
ПЕРВЫЕ ВЕКА Н. Э.



12
ГОЛОВА ЖЕНЩИНЫ. ИЗ ДАЛЬВЕРЗИН-ТЕПЕ
II В. Н. Э.



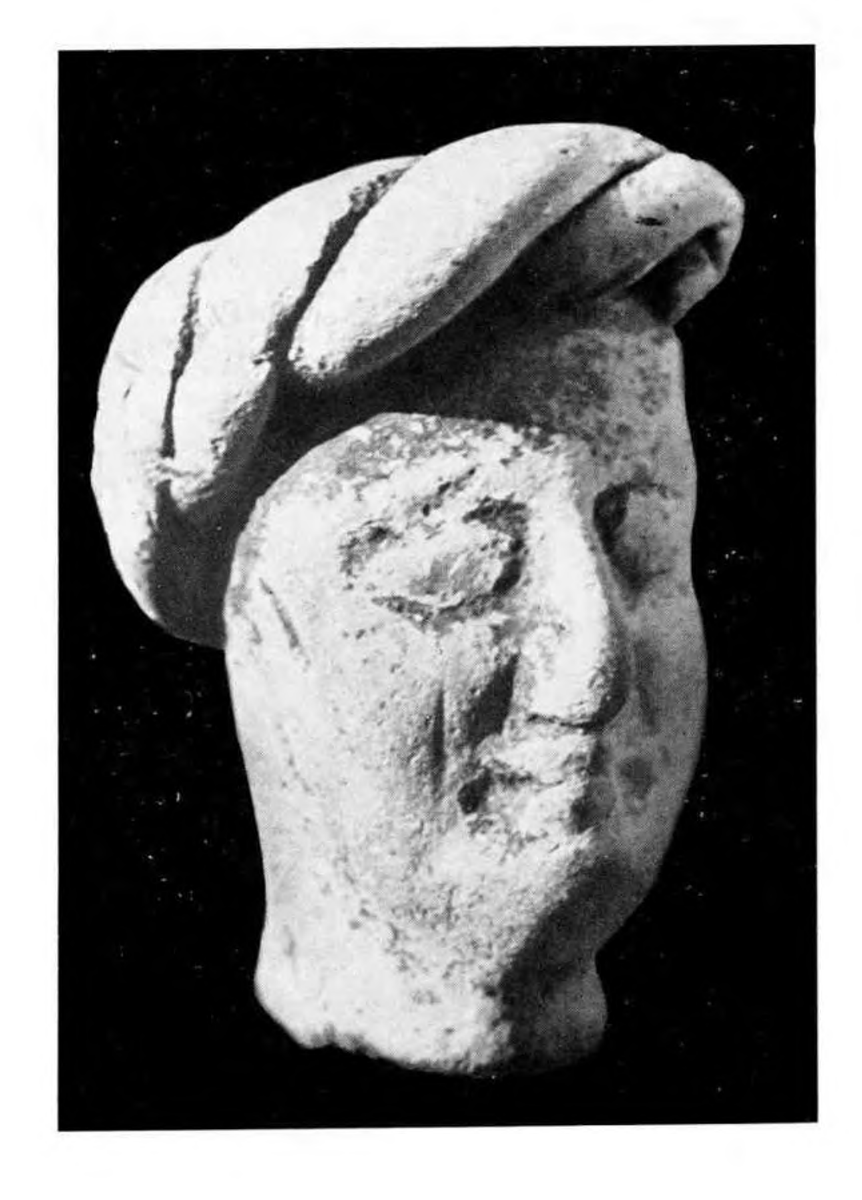
13
ГОЛОВКА ТИПА ПОЗДНЕАНТИЧНЫХ ГЕНИЕВ. ТЕРРАКОТА. САМАРКАНД
VI—VII В.



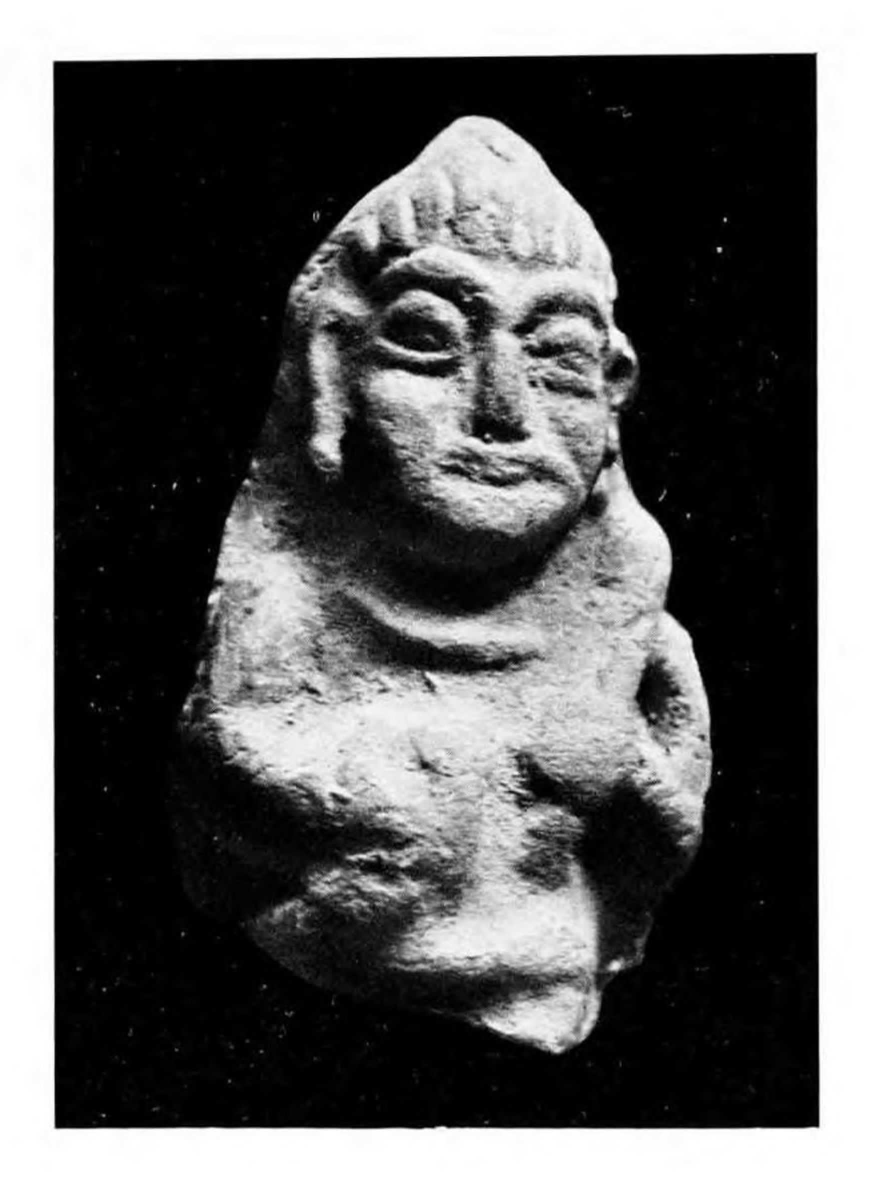


14
СОГДИЕЦ. ТЕРРАКОТА МЕСТНОГО (ВОСТОЧНОГО) ТИПА. САМАРКАНД
VI—VII ВВ.

15
ГОЛОВКА БОРОДАТОГО МУЖЧИНЫ.
ОТТИСК ПЕЧАТИ НА ДОКУМЕНТАХ С ГОРЫ МУГ
VII В.



16
СОГДИЕЦ. ТЕРРАКОТА МЕСТНОГО (ВОСТОЧНОГО) ТИПА. САМАРКАНД
VI—VII ВВ.



17
ТЮРОК С БУЛАВОЙ. ТЕРРАКОТА. САМАРКАНД
VI—VII ВВ.



18
БОРОДАТЫЙ ВСАДНИК. БРОНЗА
VI—VII ВВ.



19
ГОЛОВКА БЕЗБОРОДОГО МУЖЧИНЫ. ДЕТАЛЬ УКРАШЕНИЯ РУЧКИ СОСУДА
VI—VII ВВ.



20
ЧЕЛОВЕК НА СМЕРТНОМ ОДРЕ.
ДЕТАЛЬ РОСПИСИ НА КЕРАМИЧЕСКОМ КУВШИНЕ ИЗ МЕРВА
V В. Н. Э.



21
ДАРОНОСЕЦ, ПРИНОСЯЩИЙ ДАРЫ. ФРАГМЕНТ НАСТЕННОЙ ЖИВОПИСИ
ИЗ БУДДИЙСКОГО МОНАСТЫРЯ АДЖИНА-ТЕПЕ
VII В.



22
«ВСТРЕЧА», МИНИАТЮРА ИЗ РУКОПИСИ СЕРЕДИНЫ XVI ВЕКА
«ШАХ-НАМЭ» ФИРДОУСИ



23
«ЮНОША В ТЮРБАНЕ». ФРАГМЕНТ МИНИАТЮРЫ
ИЗ РУКОПИСИ СЕРЕДИНЫ XVI ВЕКА «ШАХ-НАМЭ». ФИРДОУСИ

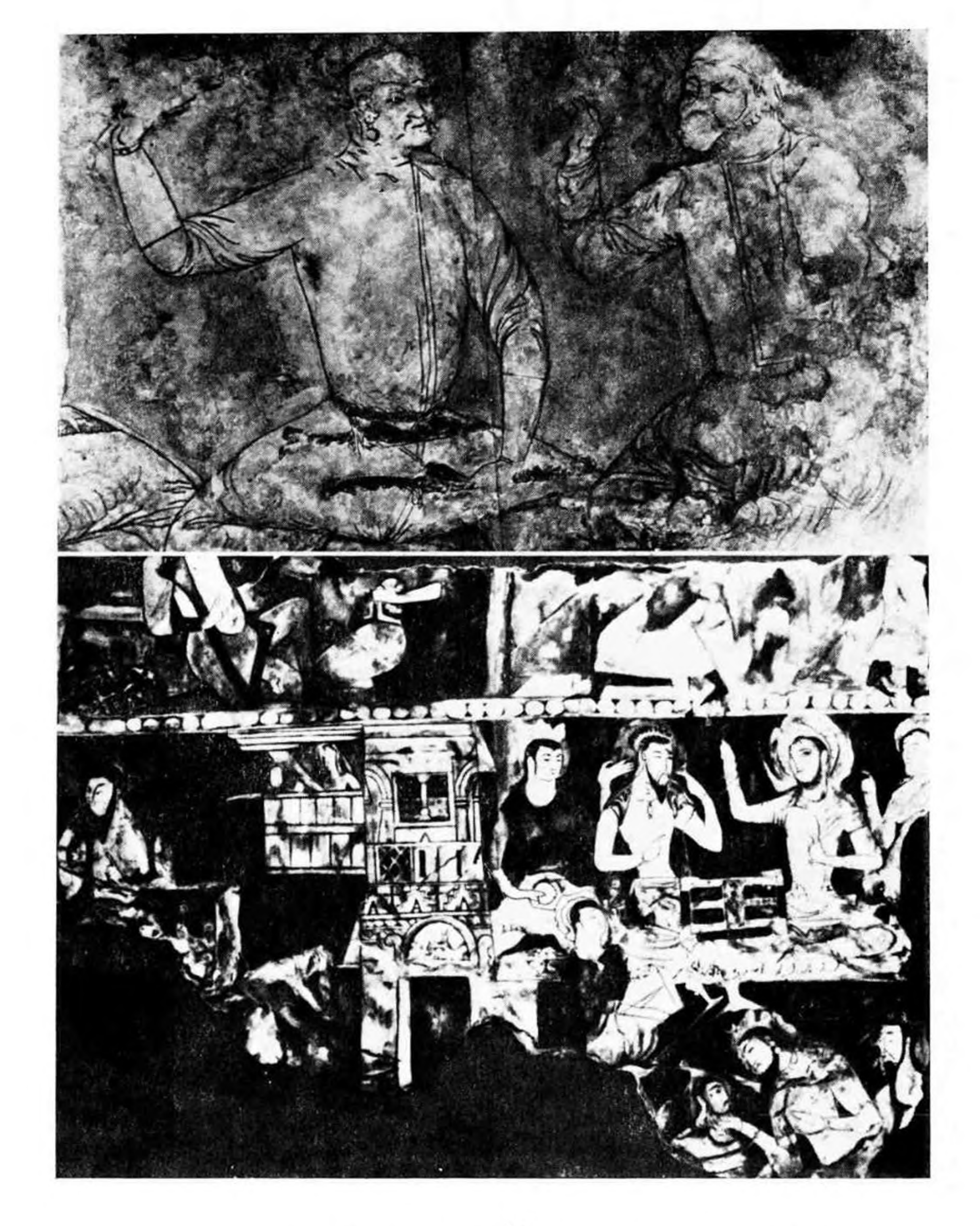
24
ФРАГМЕНТ МИНИАТЮРЫ «ЮСУФ, БРОШЕННЫЙ В КОЛОДЕЦ БРАТЬЯМИ»
РУКОПИСЬ XVII ВЕКА «ЮСУФ И ЗУЛЕЙХА». ДЖАМИ



25
«ГОЛОВА ЧАГАНИАНЦА». ФРАГМЕНТ
НАСТЕННОЙ РОСПИСИ ВО ДВОРЦЕ НА АФРАСИАБЕ
VII В.



26
«ПОГОНЩИК НА СЛОНЕ». ФРАГМЕНТ НАСТЕННОЙ РОСПИСИ ВО ДВОРЦЕ ВАРАХШИ
VII В.



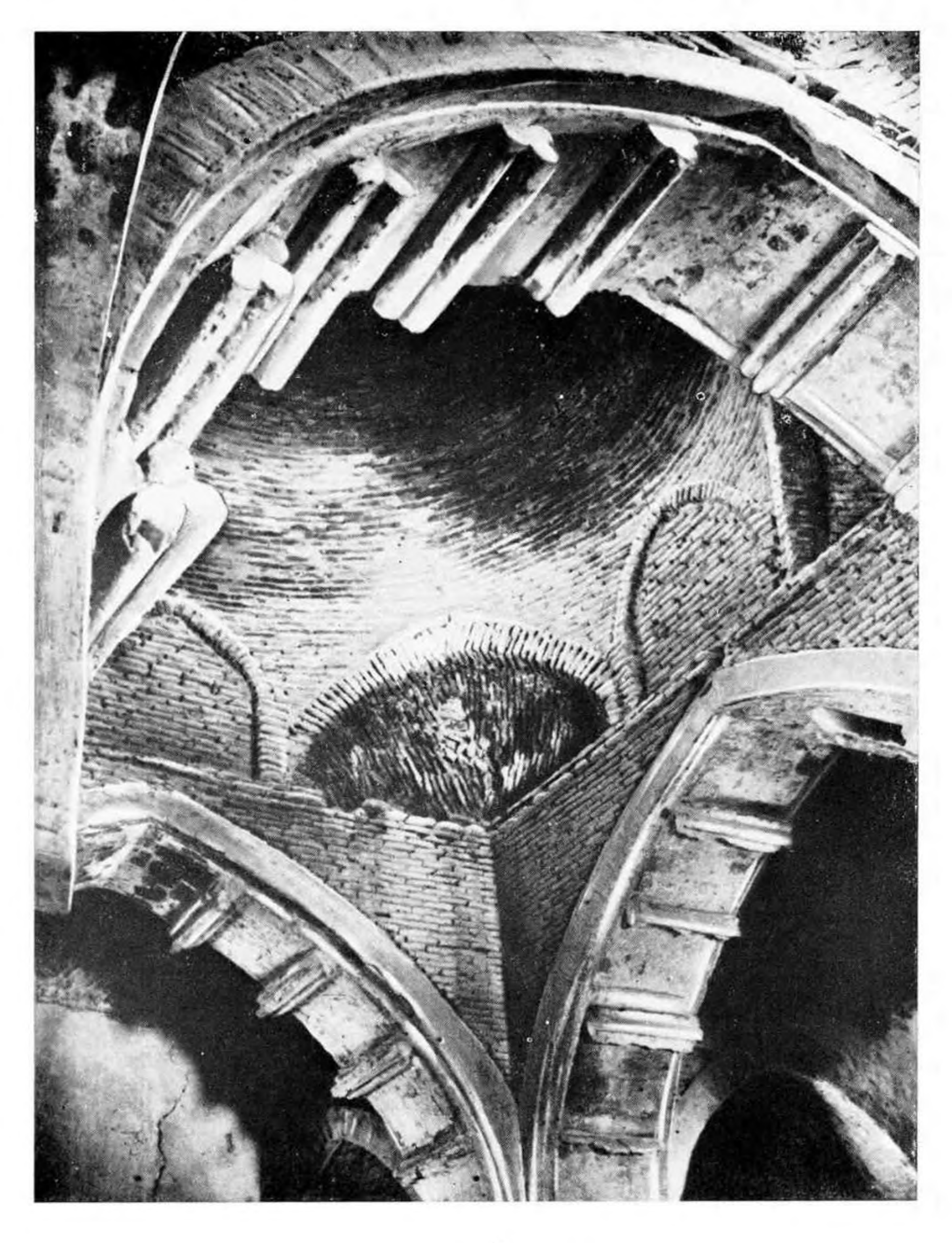
27
«СОБЕСЕДНИКИ». НАСТЕННАЯ РОСПИСЬ ВО ДВОРЦЕ ПРАВИТЕЛЯ СУТРУШАНЫ (ШАХРИСТАН), VII В.

28
«ИГРА В НАРДЫ». НАСТЕННАЯ РОСПИСЬ В ПОМЕЩЕНИИ № 13 ОБЪЕКТА VI. ПЕНДЖИКЕНТ

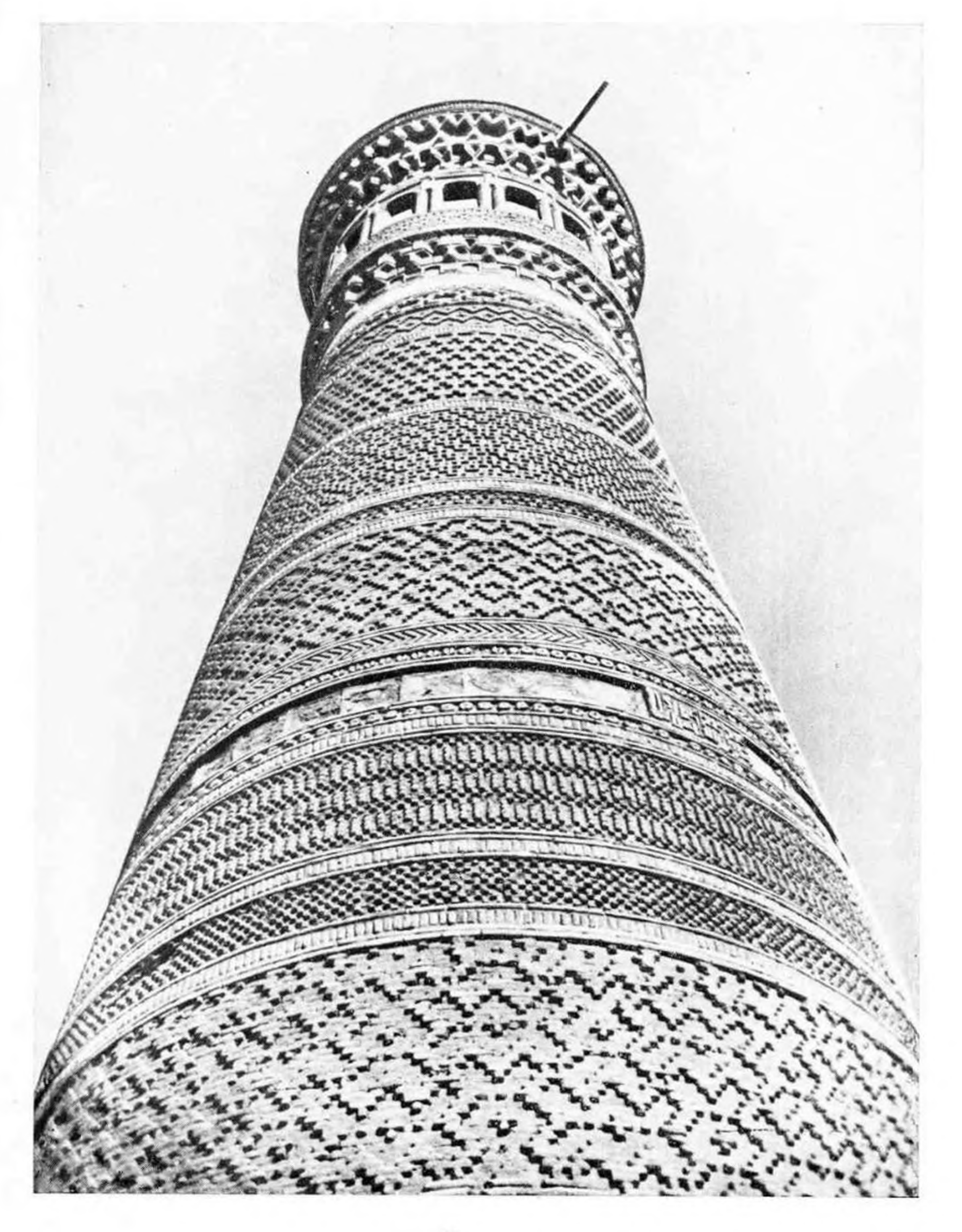


29
«ВСАДНИКИ НА ВЕРБЛЮДАХ», ФРАГМЕНТ НАСТЕННОЙ РОСПИСИ ВО ДВОРЦЕ НА АФРАСИАБЕ, САМАРКАНД. VII В.

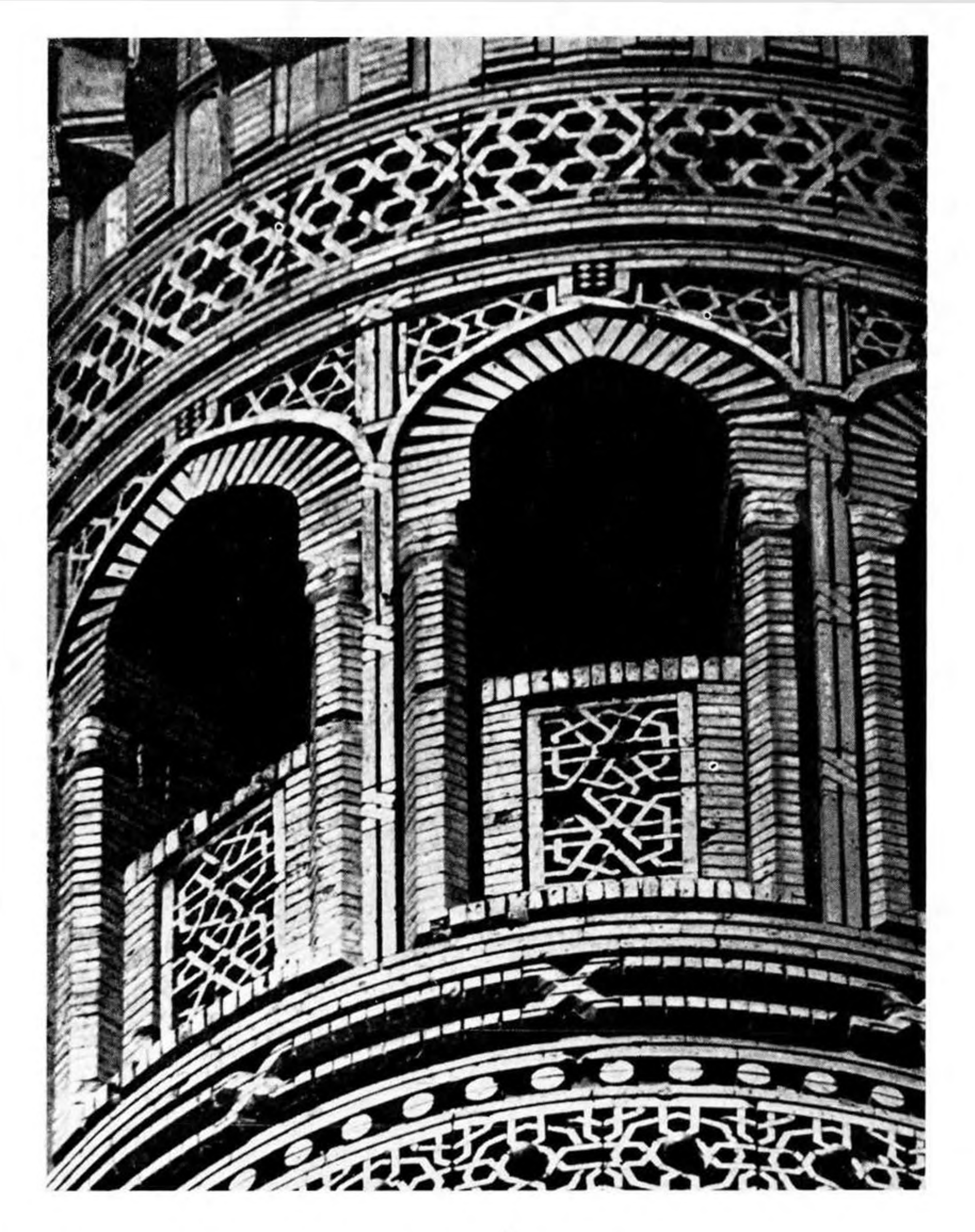
30
«ГОЛОВА ДАРОНОСЦА», ЭСКИЗНЫЙ РИСУНОК ПОД СЛОЕМ РОСПИСИ ИЗ ДВОРЦА НА АФРАСИАБЕ. VII В.



31
ВНУТРЕННИЙ ВИД МЕЧЕТИ ДИГГАРАН
XI в.



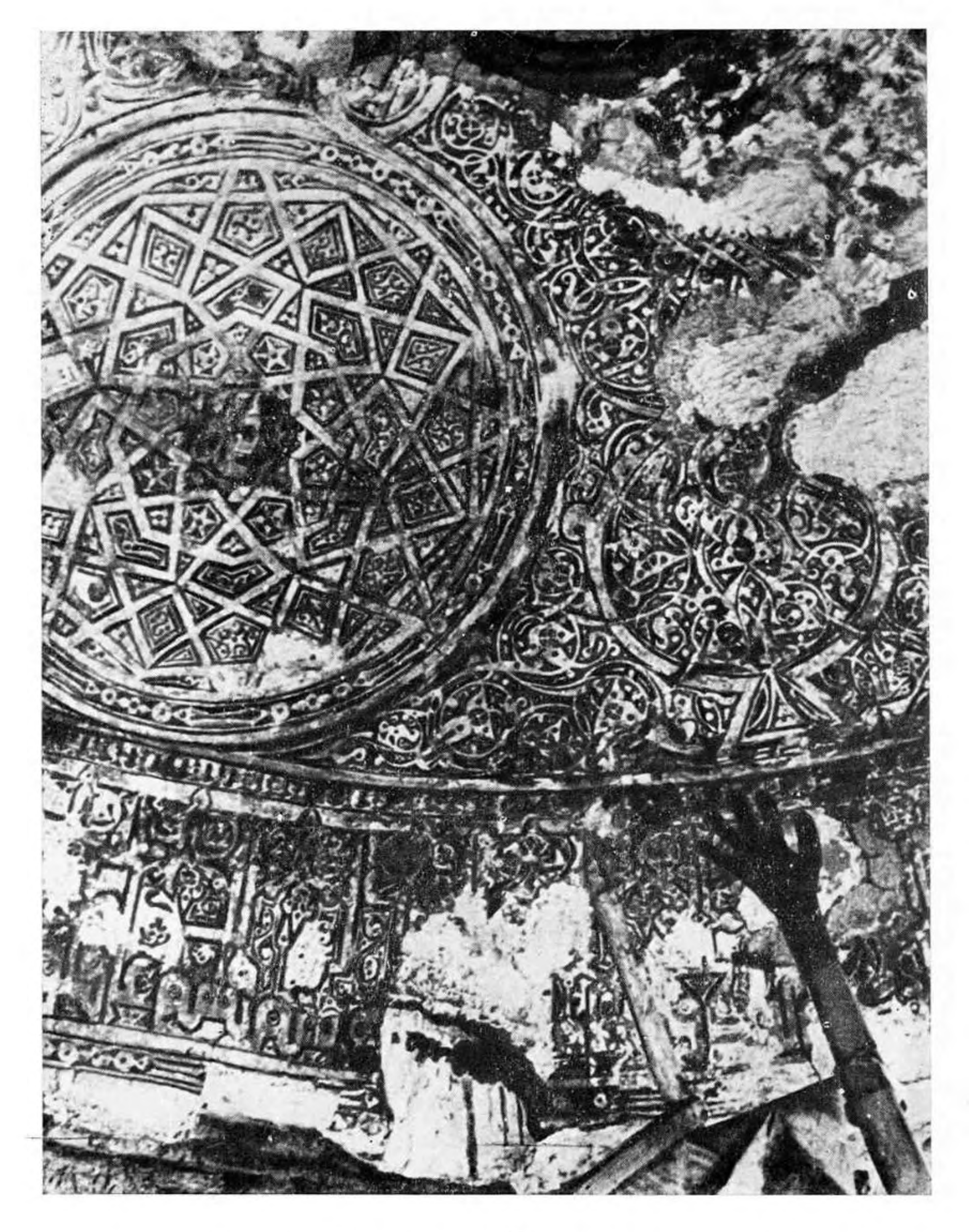
32
МИНАРЕТ КАЛЯН В БУХАРЕ
1127—1129



33
МИНАРЕТ В ВАБКЕНТЕ. ФОНАРЬ
1196—1198



34
МИНАРЕТ В ВАБКЕНТЕ
1196—1198



35
РЕЗЬБА ПО ГАНЧУ НА КУПОЛЕ МАВЗОЛЕЯ ХАКИМ АТ-ТЕРМЕЗИ В ТЕРМЕЗЕ
XI—XII ВВ.



36
БАХРАМ-ГУР И АЗАДЕ. ФОРМА ДЛЯ ОТЛИВКИ ИЗДЕЛИЯ
XI—XII ВВ.

37
ЭПИГРАФИЧЕСКИЙ ФРИЗ. ФРАГМЕНТ. РЕЗНОЕ ДЕРЕВО. САМАРКАНД
XI В.

38
ЮЖНЫЙ ПОРТАЛ МЕЧЕТИ МАГОКИ-АТТАРИ В БУХАРЕ
ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XII В.





39

СОСУД С ИЗОБРАЖЕНИЕМ ВОЗЛЕЖАЩЕГО НА ЛОЖЕ. ДЕТАЛЬ. XI—XII В.

40

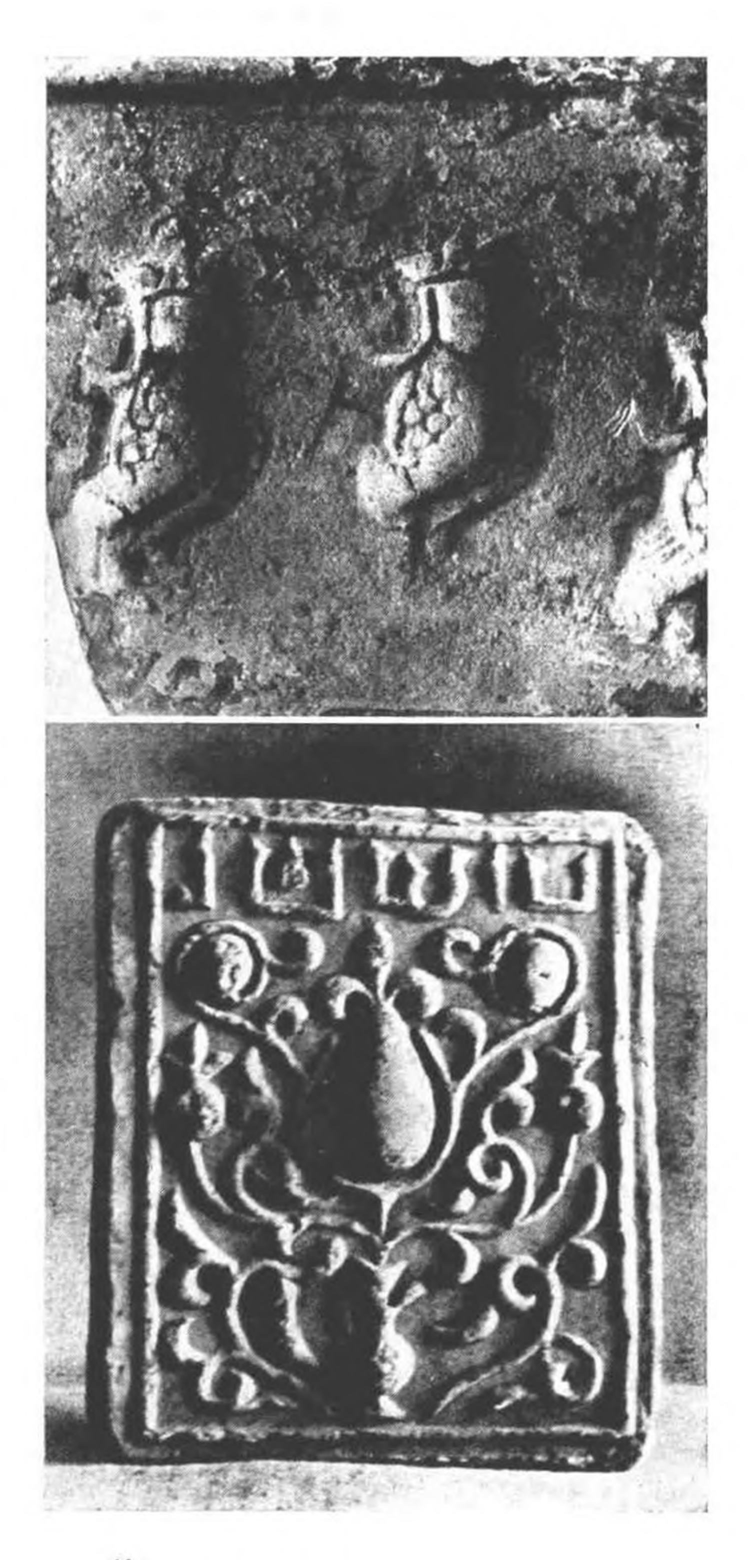
ФОРМА ДЛЯ ОТЛИВКИ МЕТАЛЛИЧЕСКИХ ИЗДЕЛИЙ. САМАРКАНД (?)

41

ВСАДНИК С БЕРКУТОМ. СТЕКЛЯННЫЙ МЕДАЛЬОН ИЗ ДВОРЦА ПРАВИТЕЛЕЙ В ТЕРМЕЗЕ. XII В.

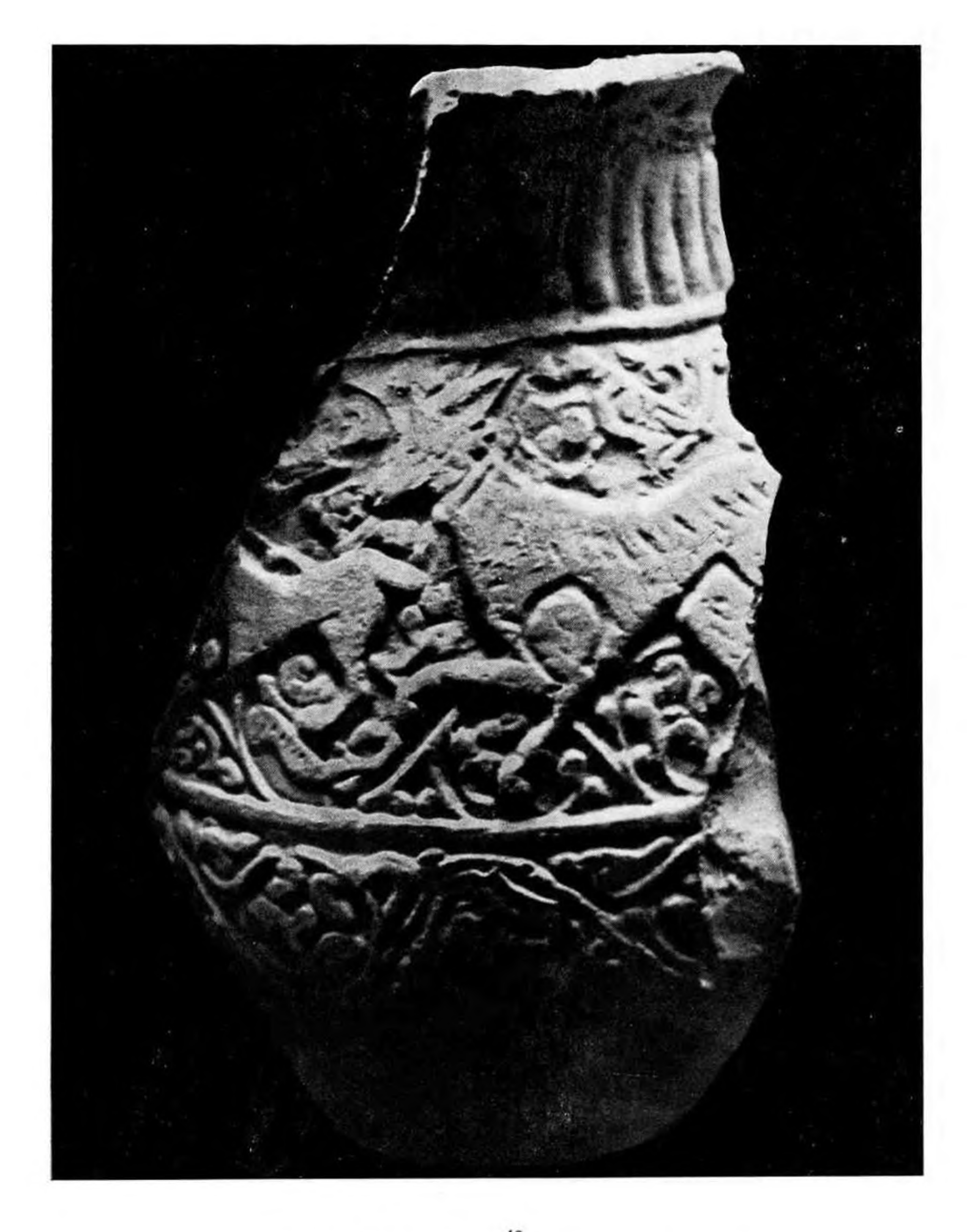


42—43
ЭПИГРАФИКА И ПТИЦЫ В КРУГАХ. ПОЛИВНАЯ КЕРАМИКА
XI—XII ВВ.



44
ЖЕНЩИНЫ-ПТИЦЫ. РЕЛЬЕФНОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ НА КЕРАМИКЕ
XI—XII ВВ.

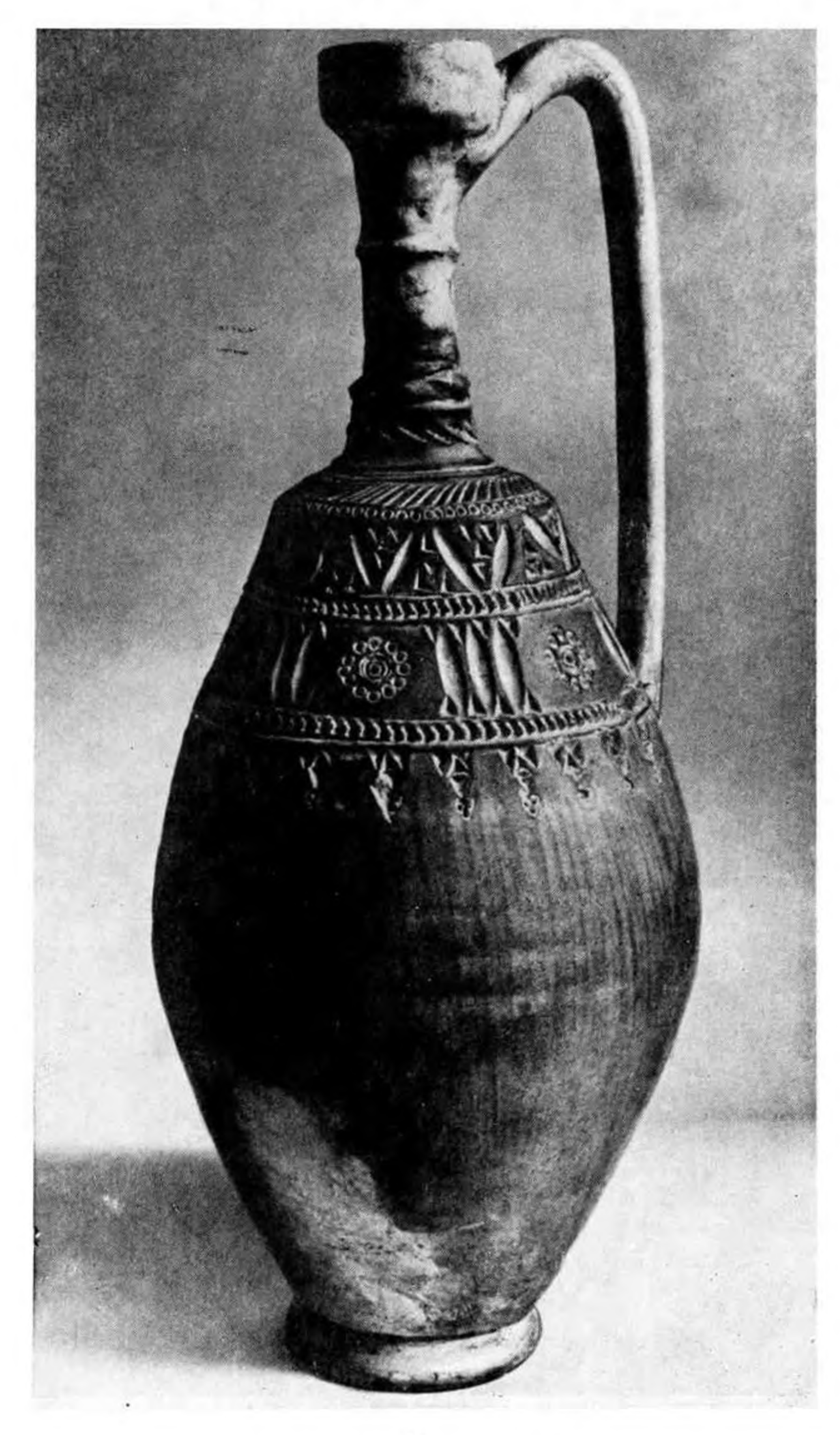
45
ВЕТВИ ГРАНАТА В ВАЗЕ. ИЗОБРАЖЕНИЕ НА ГЛИНЯНОМ ОЧАЖКЕ
X—XII ВВ.



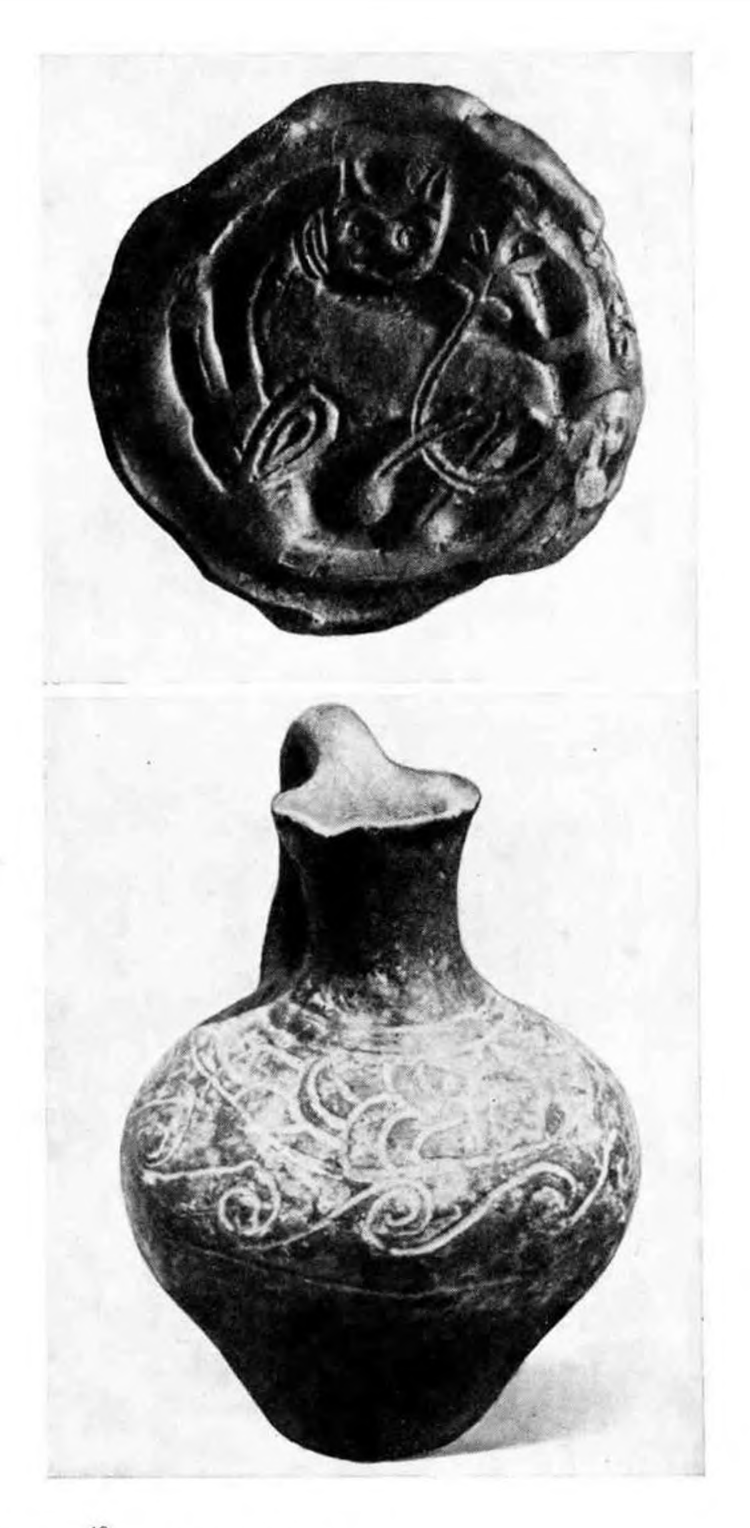
46
ЗВЕРИНЫЙ ГОН. ОТТИСК С КЕРАМИЧЕСКОЙ МАТРИЦЫ
XI—XII ВВ.



47
ГЕПАРДЫ (?), ПТИЦЫ И РЫБЫ. ПОЛИВНАЯ КЕРАМИКА
XI—XII ВВ.



48
КУВШИН С НАРЕЗНЫМ УЗОРОМ
XI—XII ВВ.



49
ГЕПАРД (?) ОТТИСК С КЕРАМИЧЕСКОЙ МАТРИЦЫ
XI—XII ВВ.

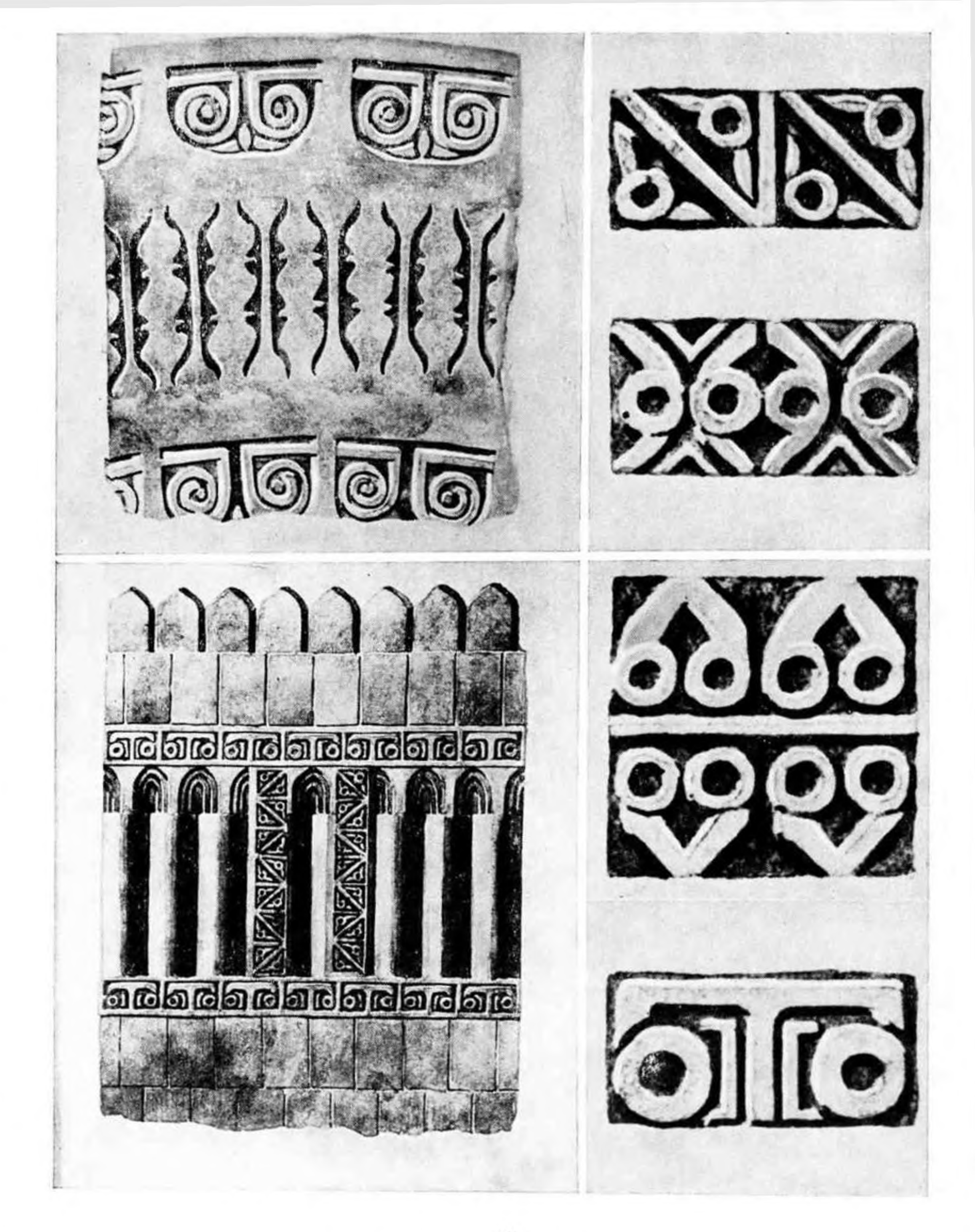
50
КУВШИН С ГРАВИРОВАННЫМ УЗОРОМ И РОСПИСЬЮ
XI—XII ВВ.



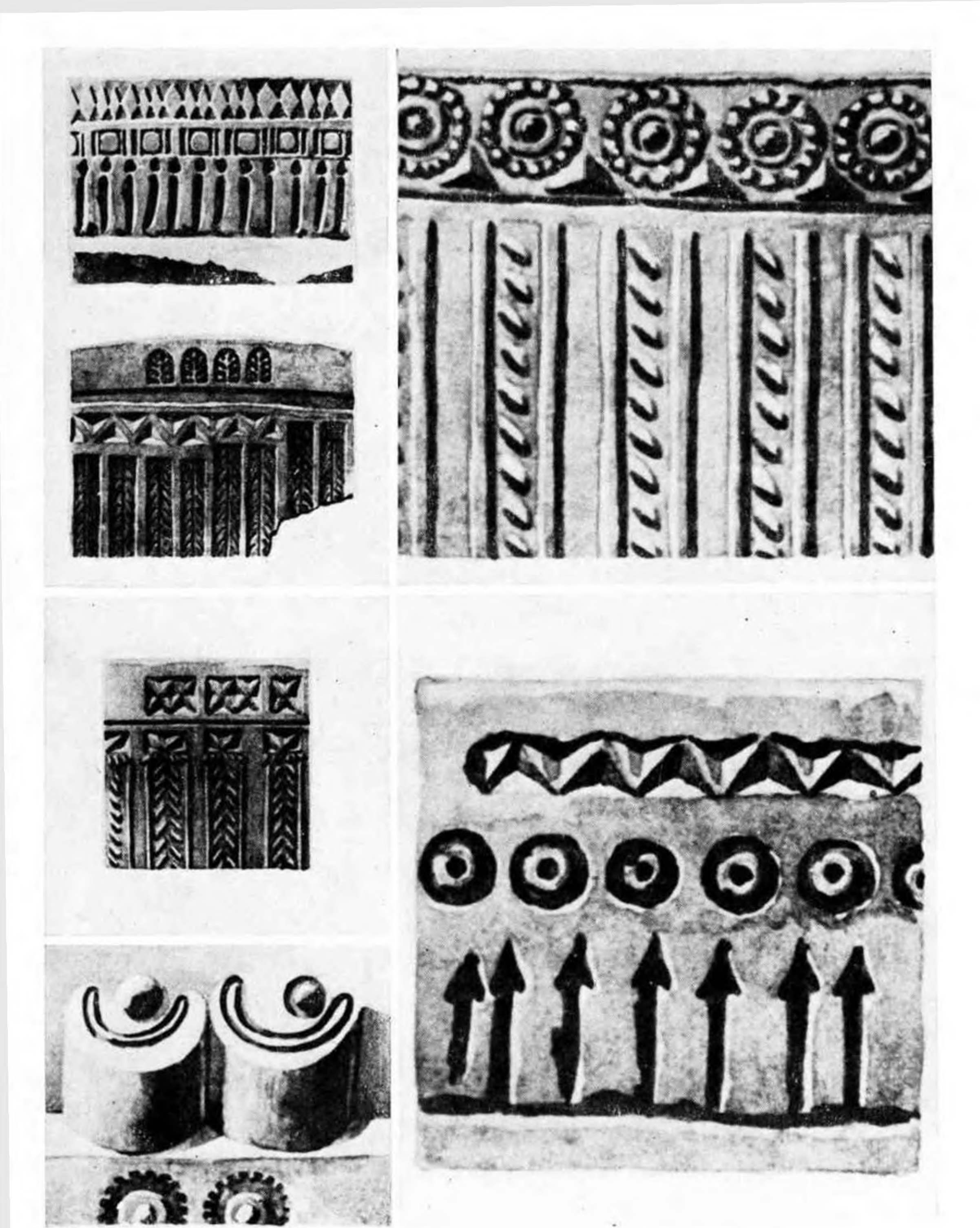
51
ПОДСТАВКА
XI—XII ВВ.



52
СТУПКА ЛИТАЯ С ЧЕКАННЫМ УЗОРОМ
XI—XII ВВ.



53
ДЕКОР СТЕН НА КЕРАМИКЕ ИЗ КУЙРУК-ТЕПЕ
IX—XI ВВ.
ОРНАМЕНТ СЕЛЬСКИХ УСАДЕБ
XI—XIII ВВ.
И МОТИВЫ РЕЗЬБЫ ПО ГЛИНЕ
ХОРЕЗМ



54
ДЕКОР СТЕН НА КЕРАМИКЕ ИЗ КУЙРУК-ТЕПЕ
IX—X ВВ.

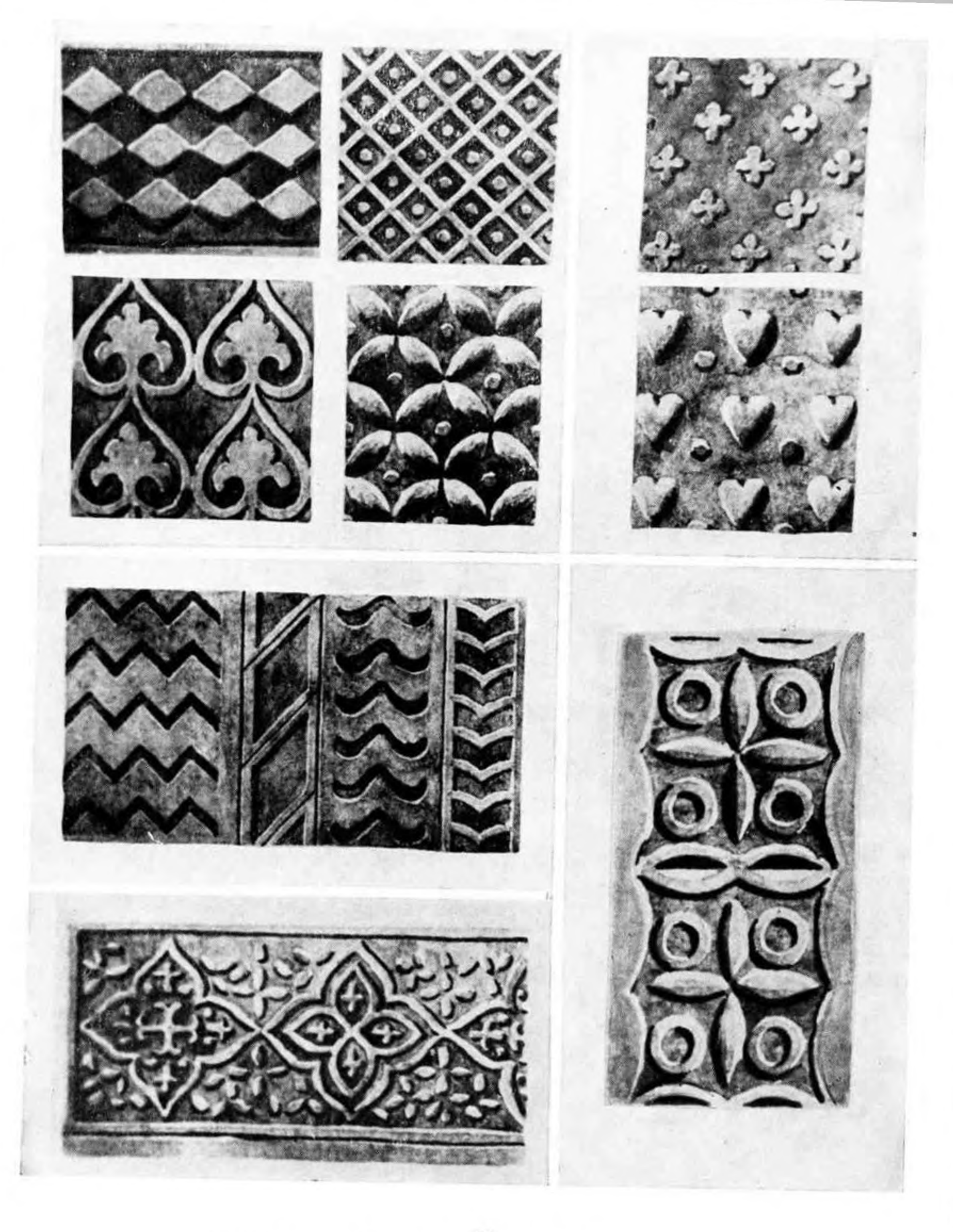


55
ДИСК ИЗ ТИМПАНА ЮЖНОГО МАВЗОЛЕЯ В УЗГЕНТЕ. РЕЗНАЯ ТЕРРАКОТА
XII В.



56

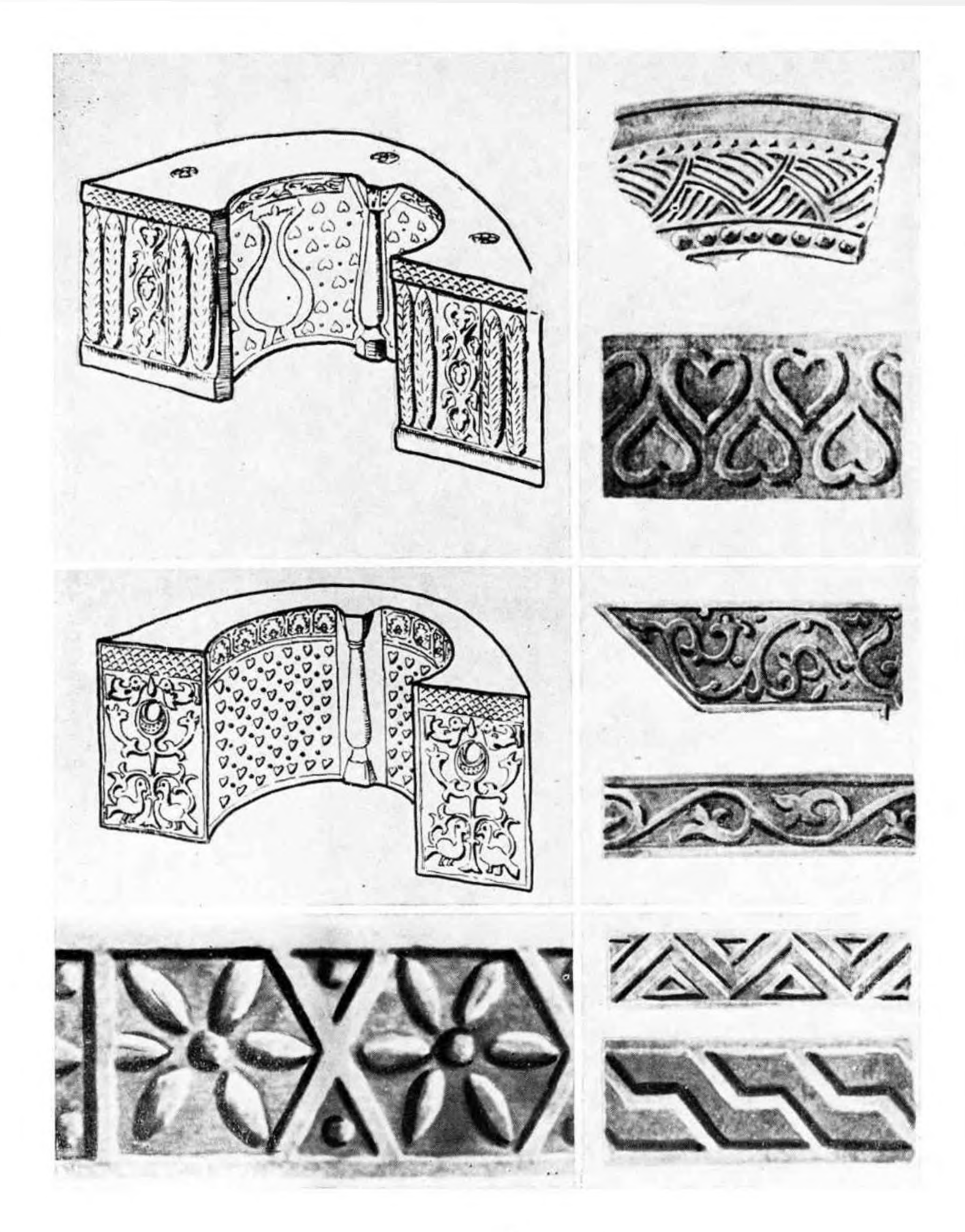
ВЕНЧАНИЕ СТЕНОК САМАРКАНДСКИХ ОЧАЖКОВ
РОЗЕТКА ИЗ РАСКОПОК В МЕЧЕТИ МАГОКИ-АТТАРИ. IX—X ВВ.
РОЗЕТКА МЕЖ КОЛОНН НА ДАСТАРХАНЕ ИЗ АЛТЫН-ТЕПЕ
ФРАГМЕНТ ОЧАЖКА С РИФЛЕНЫМИ ГОФРАМИ, ПТИЦЕЙ И ПАРНЫМИ СПИРАЛЯМИ



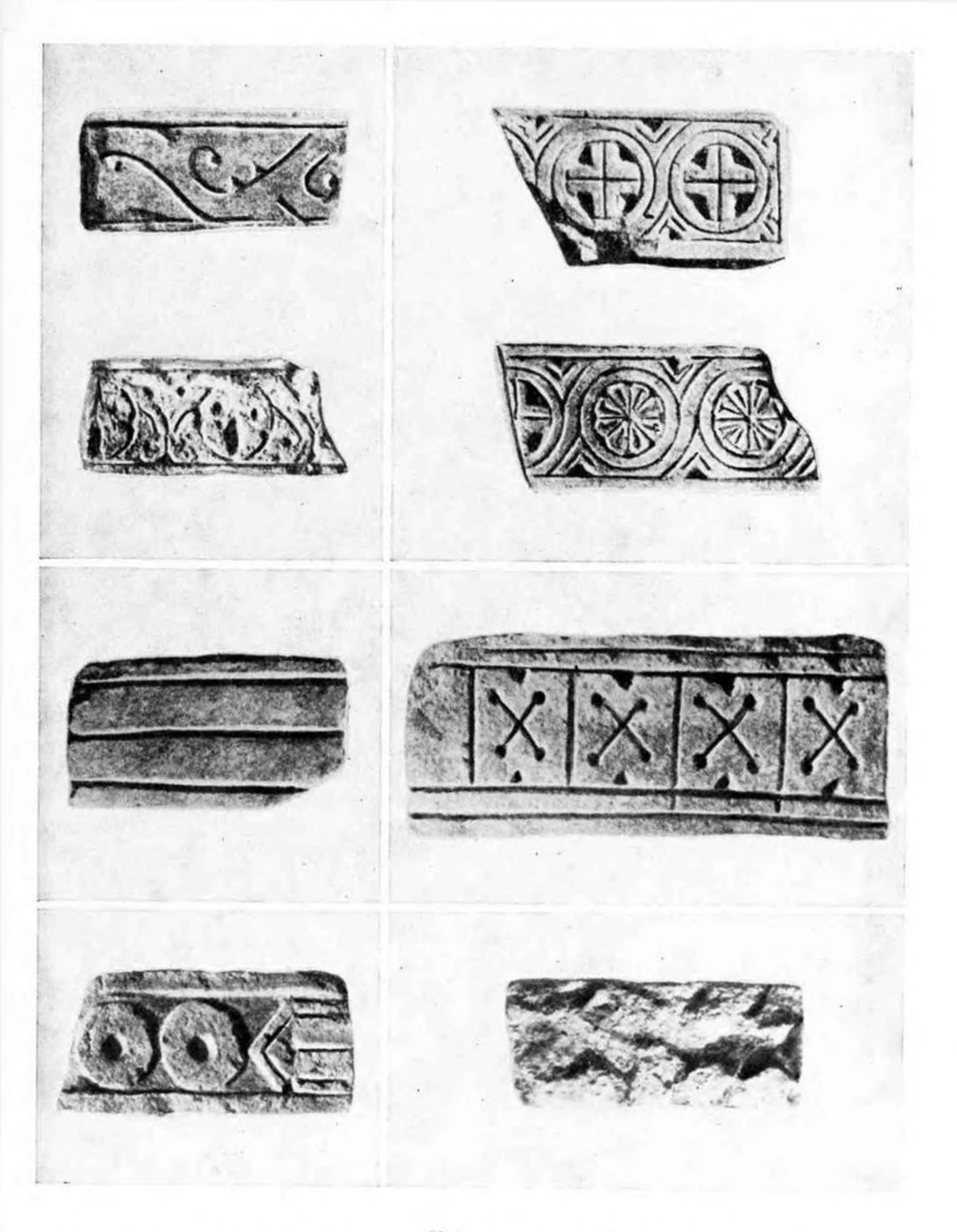
57
МОТИВЫ АРХИТЕКТУРНОГО ДЕКОРА НА ОЧАЖКАХ. САМАРКАНД
X—XII ВВ.



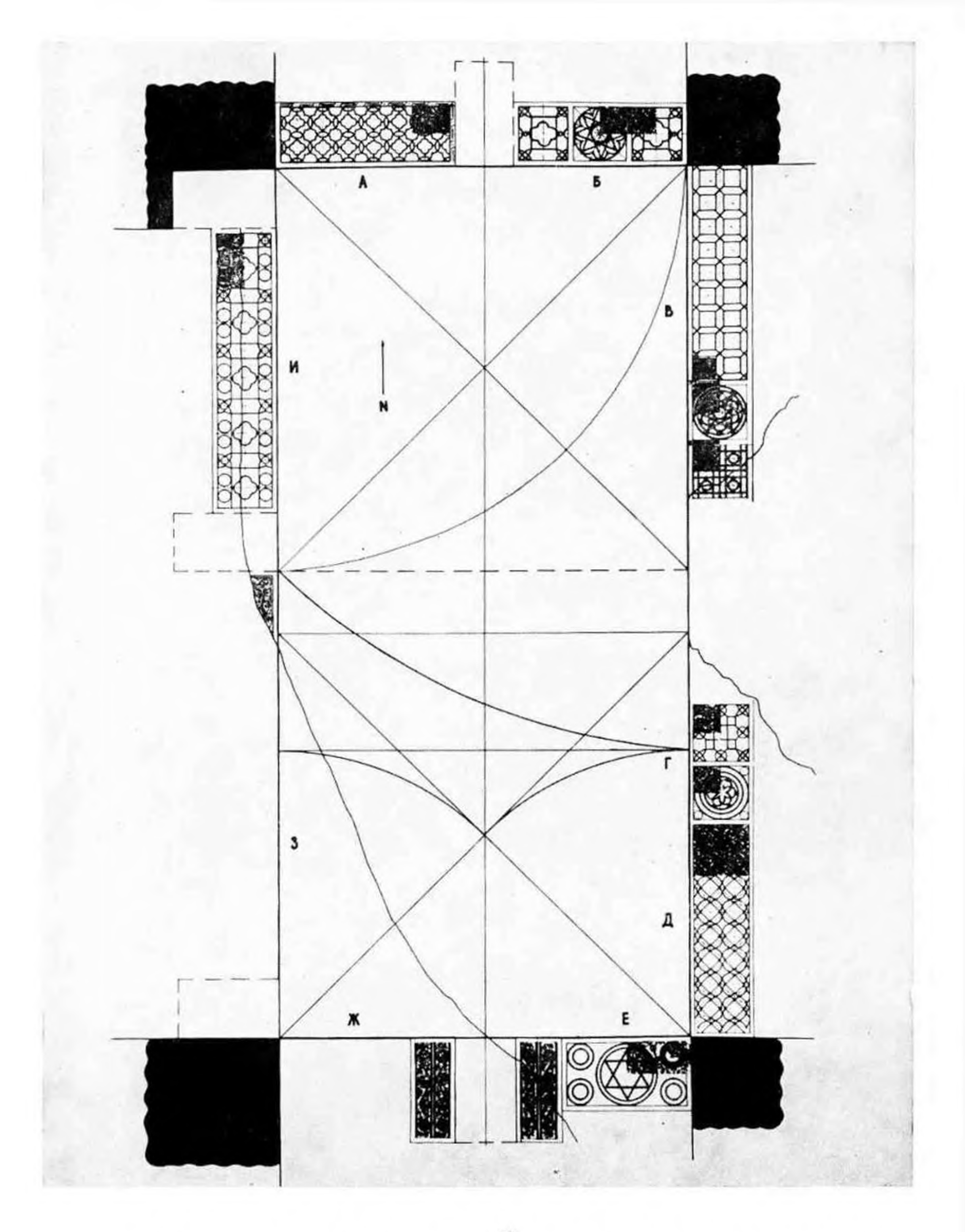
58
ЗНАКИ, ТИСНЕННЫЕ НА МАССОВОЙ БЫТОВОЙ КЕРАМИКЕ
САМАРКАНД, X—XII ВВ.



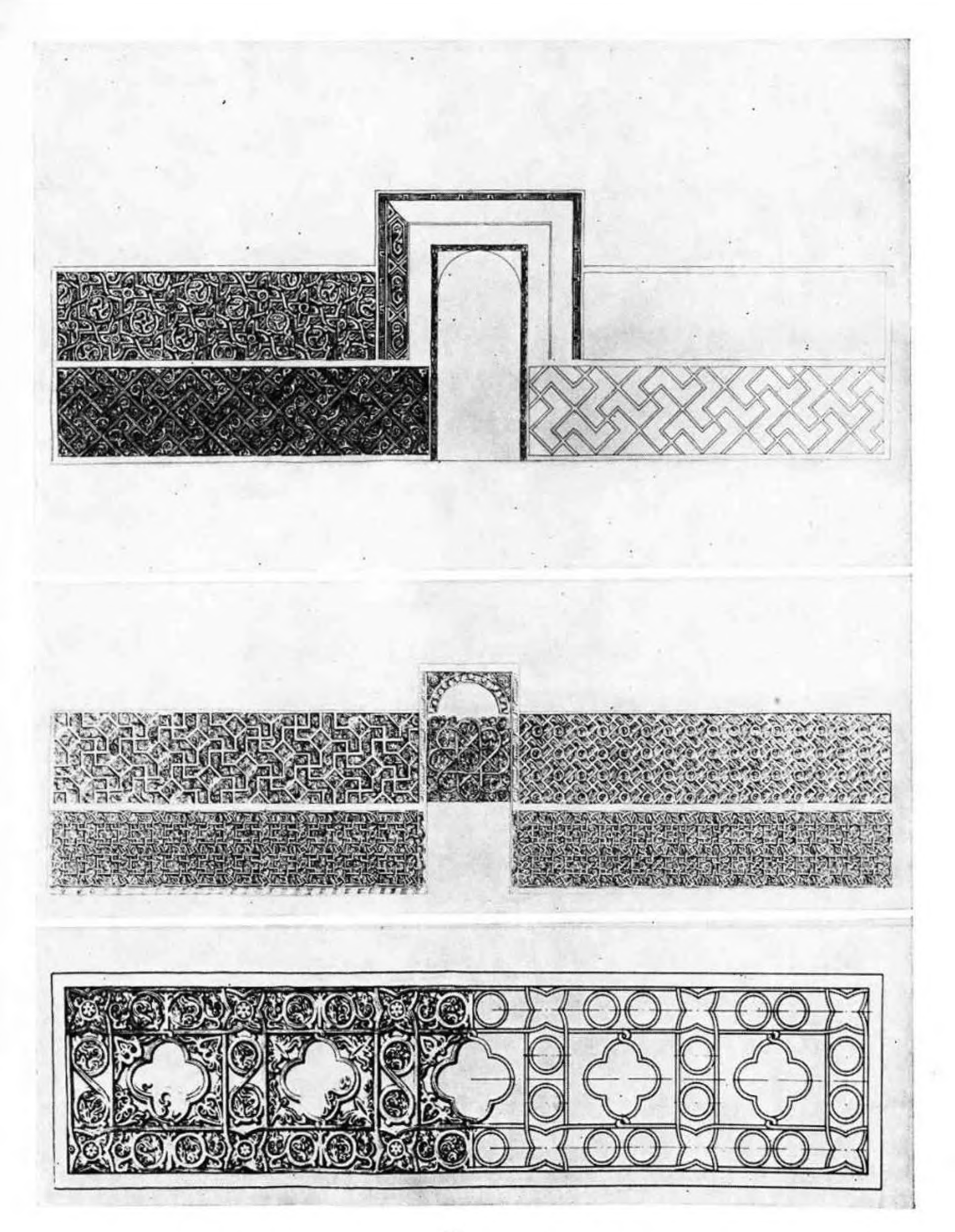
59
АРХИТЕКТУРНЫЕ ОРНАМЕНТЫ НА САМАРКАНДСКИХ ОЧАЖКАХ
X—XII ВВ.



60
ОБЛИЦОВОЧНЫЕ ПЛИТКИ ИЗ РАСКОПОК 1938 ГОДА У МАВЗОЛЕЯ САМАНИДОВ В БУХАРЕ
VIII—IX ВВ.

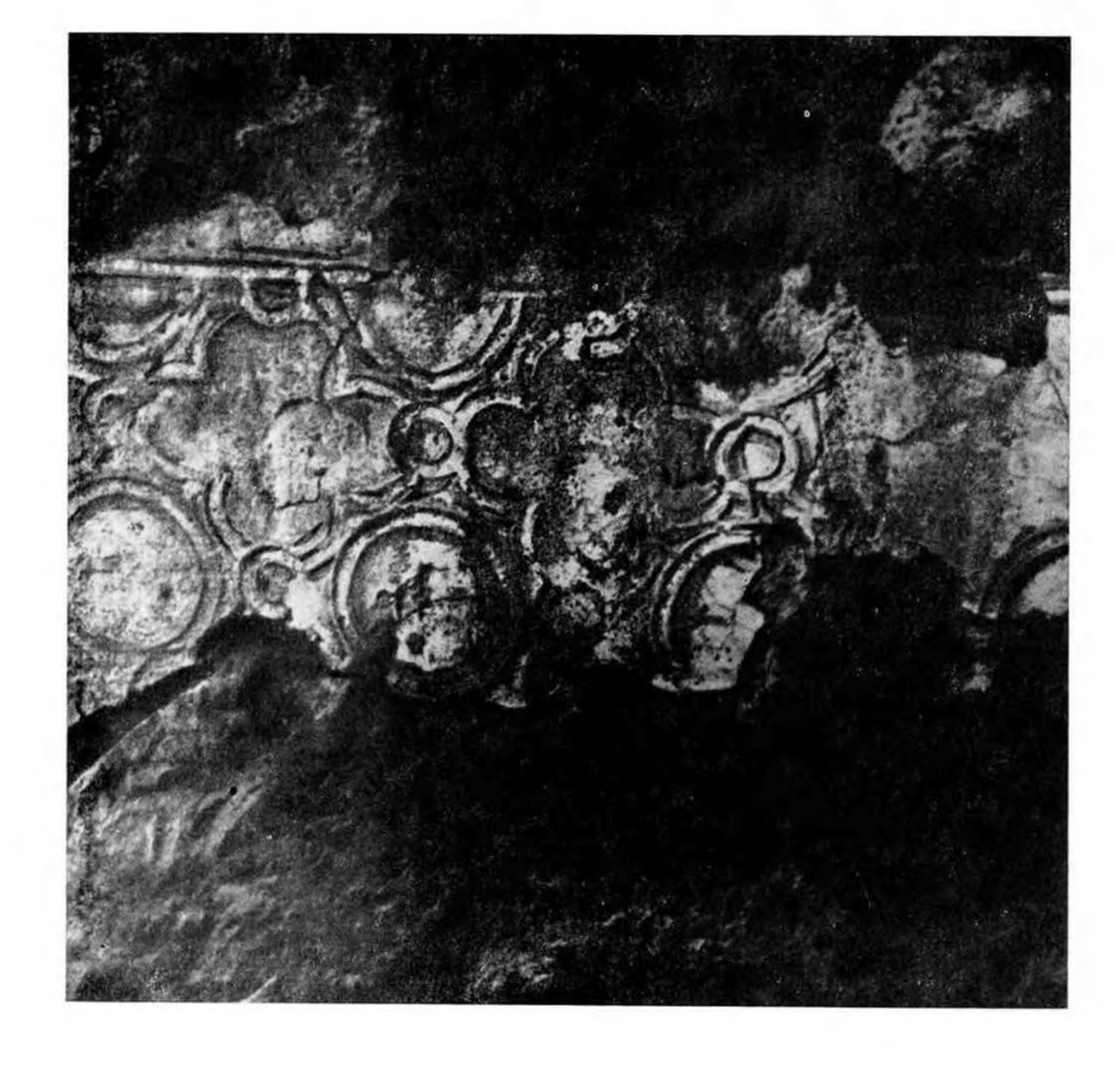


ДВОРЕЦ САМАНИДОВ НА АФРАСИАБЕ. РАЗВЕРТКА ПАНЕЛЕЙ ПО ПЕРИМЕТРУ ЗАЛА



62

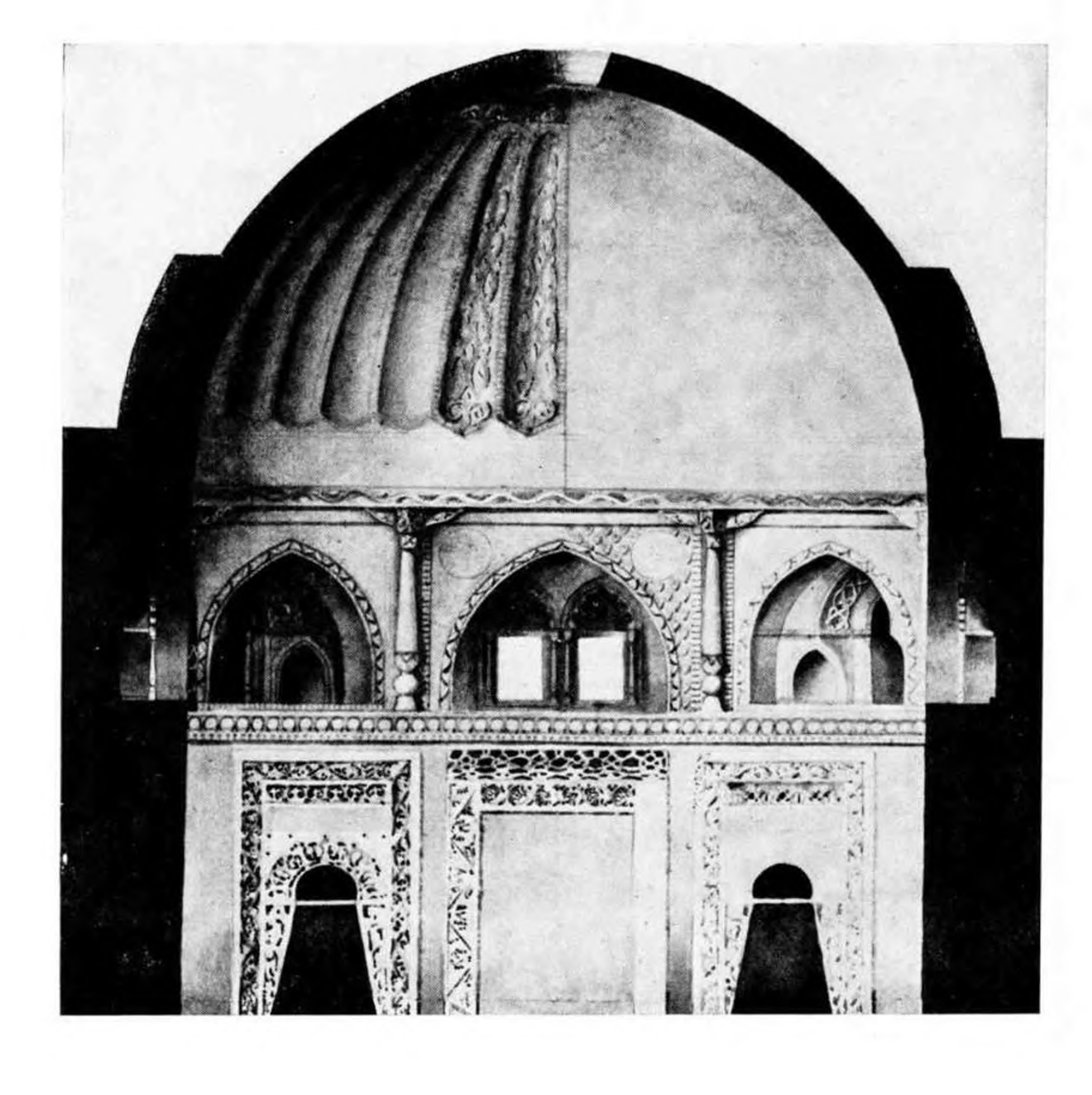
РЕЗЬБА ПО ГАНЧУ. ДВОРЕЦ САМАНИДОВ НА АФРАСИАБЕ
IX—X ВВ.



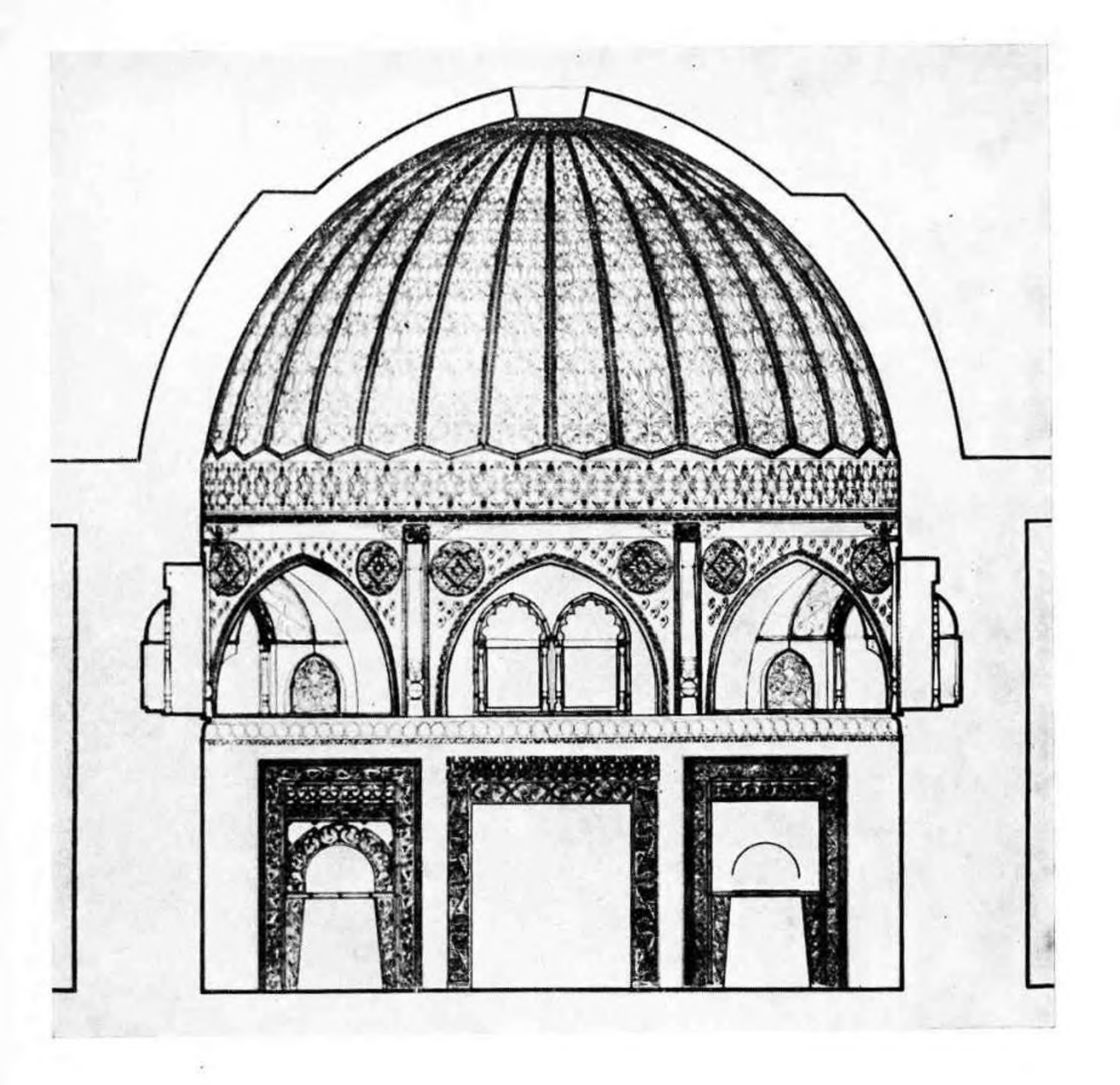
63
РЕЛЬЕФНЫЙ ДЕКОР СТЕН. ПАНЕЛИ НЕИЗВЕСТНОГО ПОМЕЩЕНИЯ
АФРАСИАБ. IX—X ВВ.



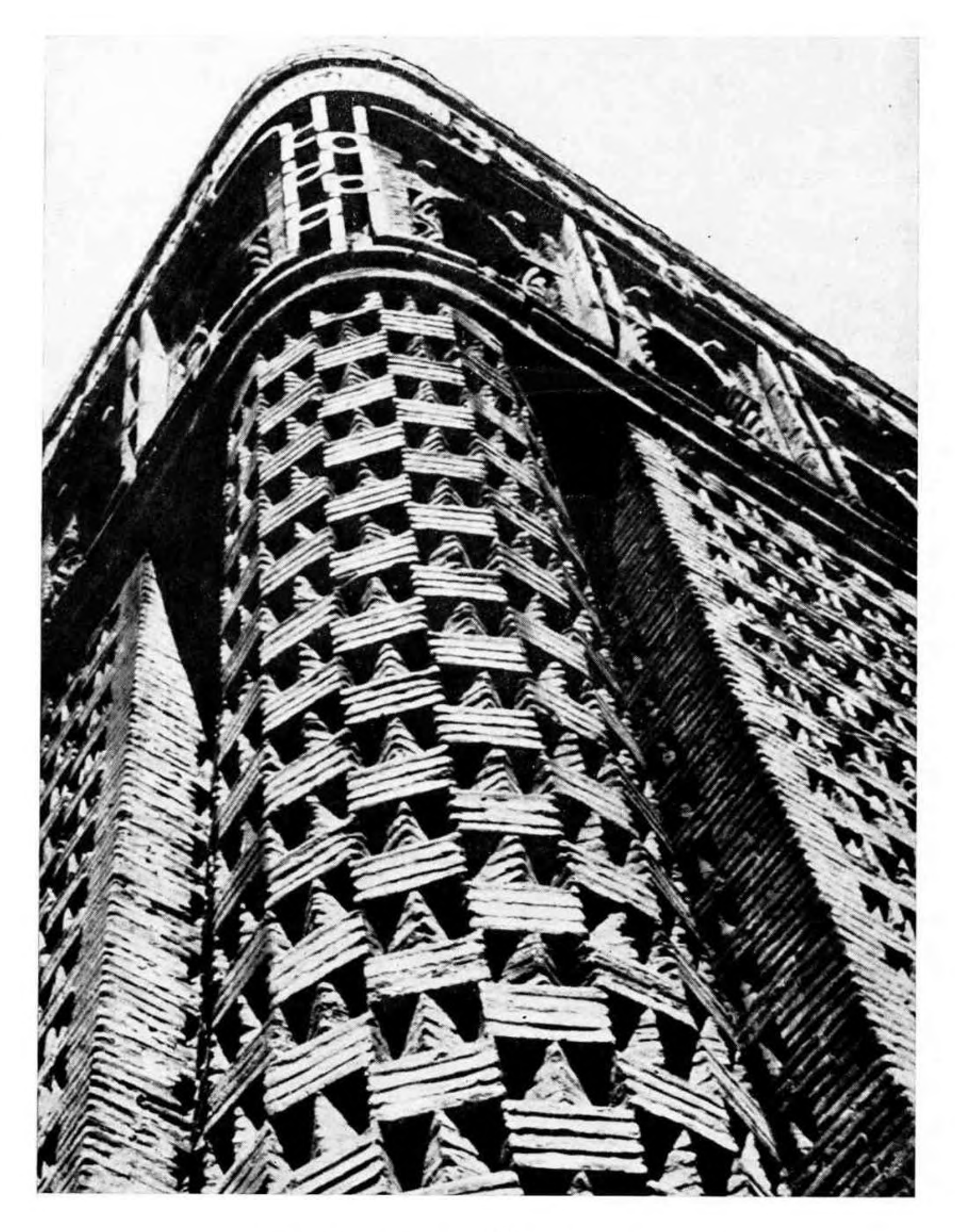
64
РЕЗЬБА ПО ГАНЧУ. АФРАСИАБ
IX—X ВВ.



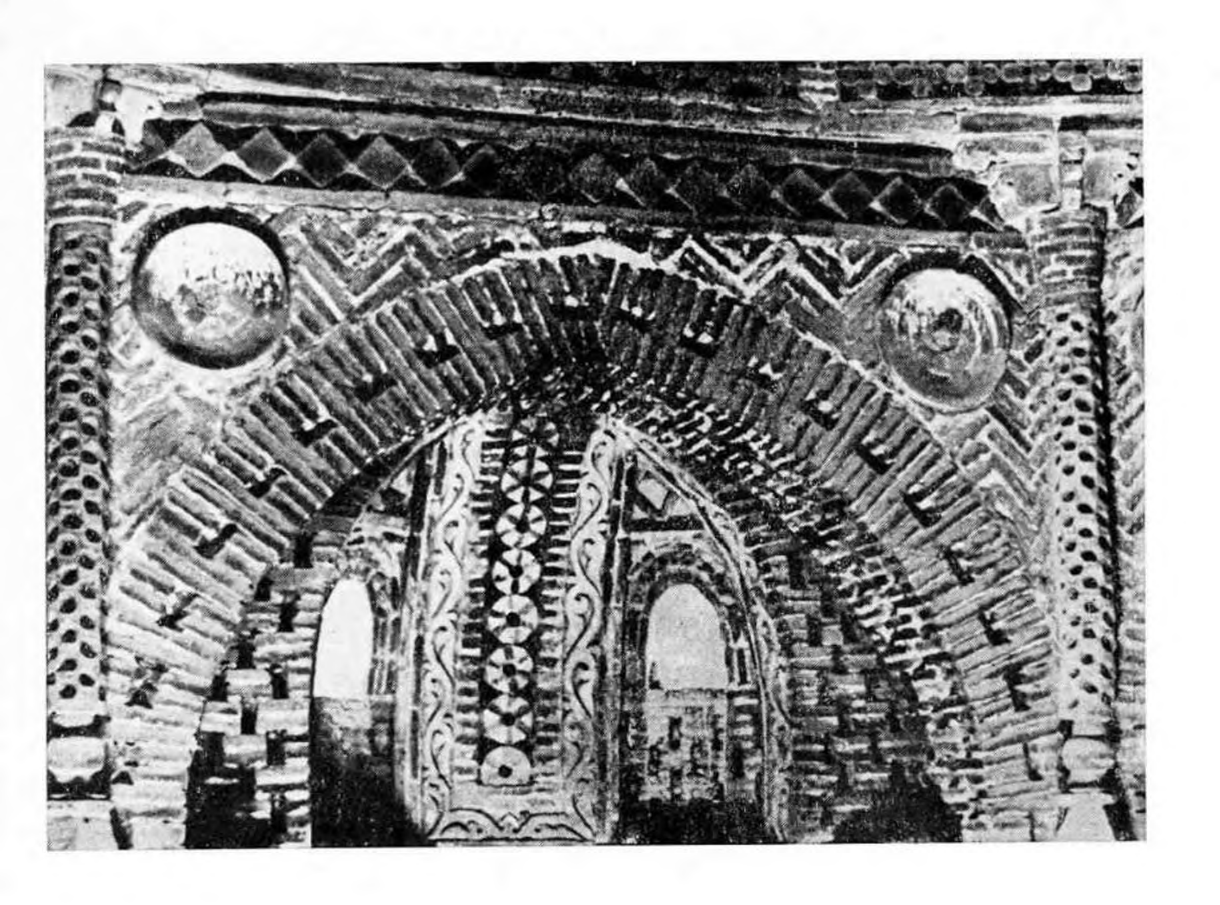
65
КУПОЛЬНОЕ СООРУЖЕНИЕ НА АФРАСИАБЕ
IX—X ВВ.



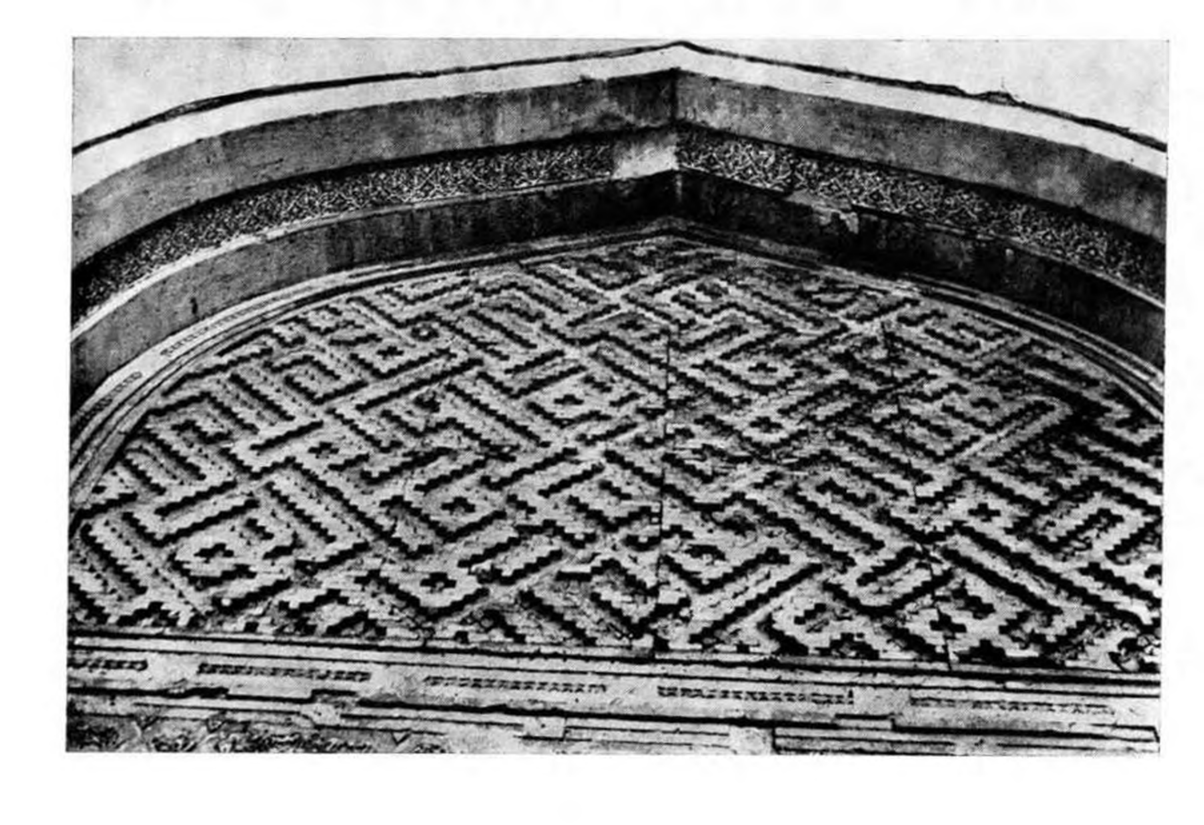
66
КУПОЛЬНОЕ СООРУЖЕНИЕ НА АФРАСИАБЕ
IX—X ВВ.



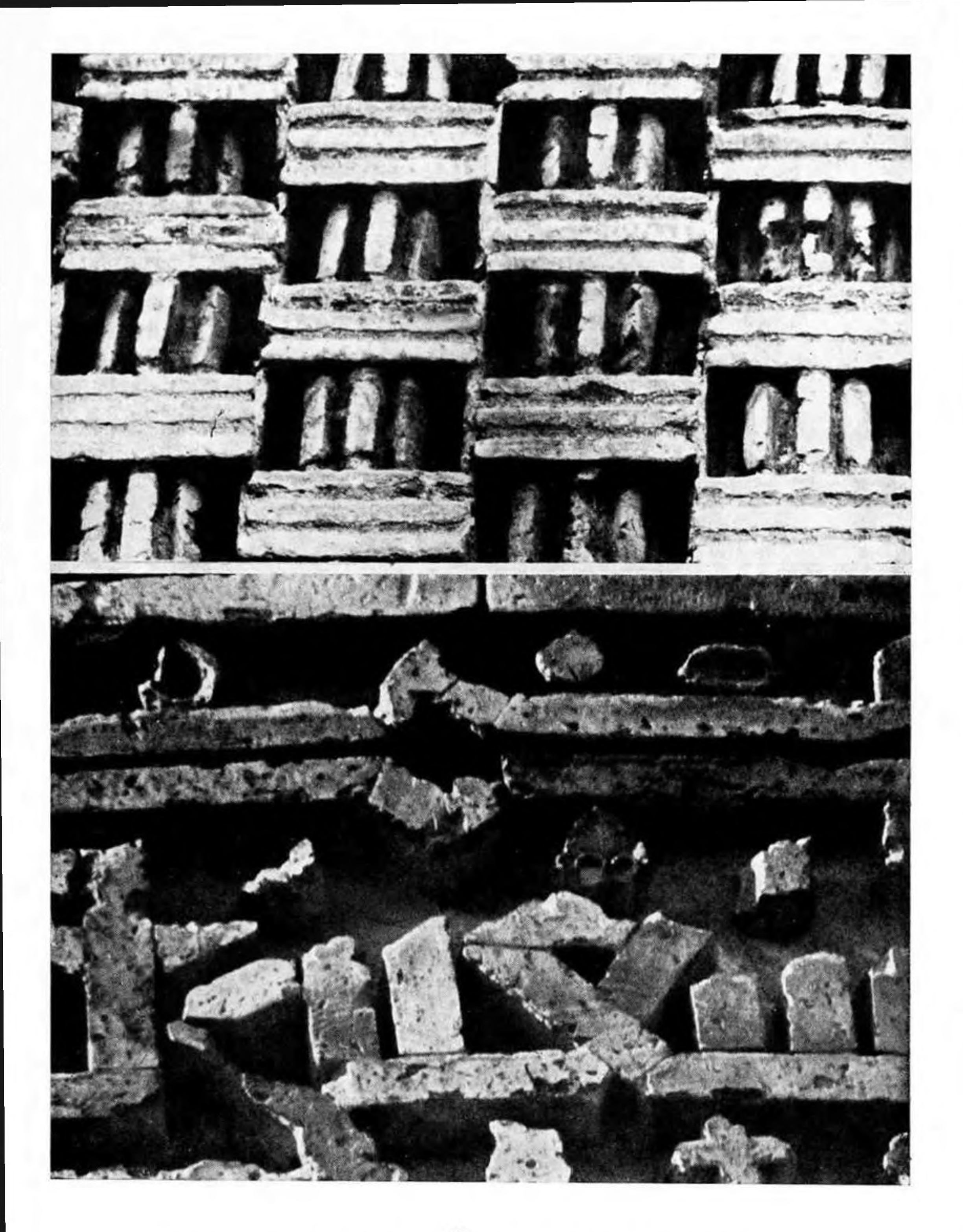
67
МАВЗОЛЕЙ САМАНИДОВ В БУХАРЕ. УГЛОВАЯ КОЛОНКА



68
МАВЗОЛЕЙ САМАНИДОВ В БУХАРЕ. ЯРУС ТРОМПОВ

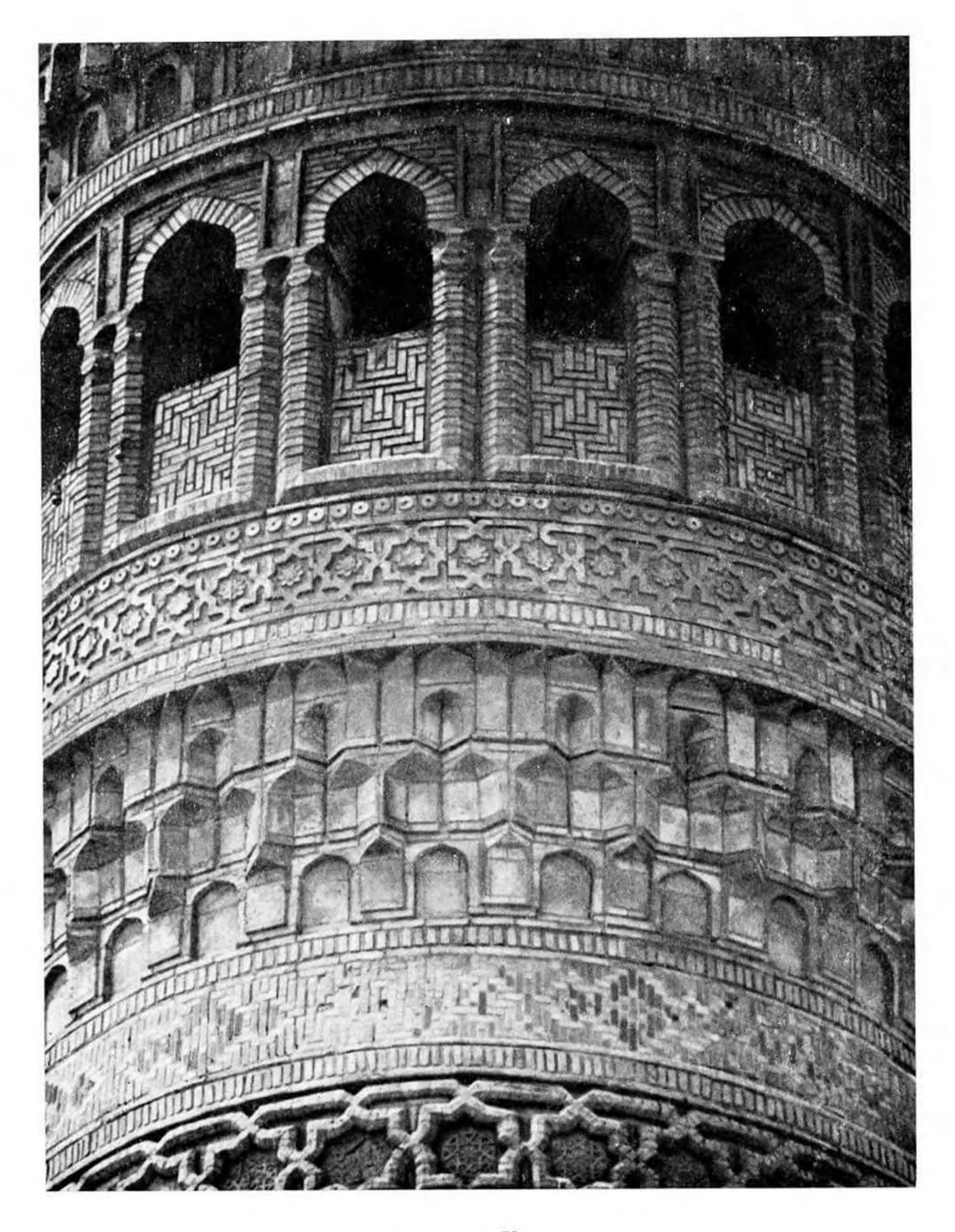


69
ФИГУРНАЯ КЛАДКА ИЗ ЖЖЕНОГО КИРПИЧА. МОЗАИЧНЫЙ НАБОР ПЛИТКАМИ.
МЕЧЕТЬ НАМАЗГАХ (БУХАРА). XII В.

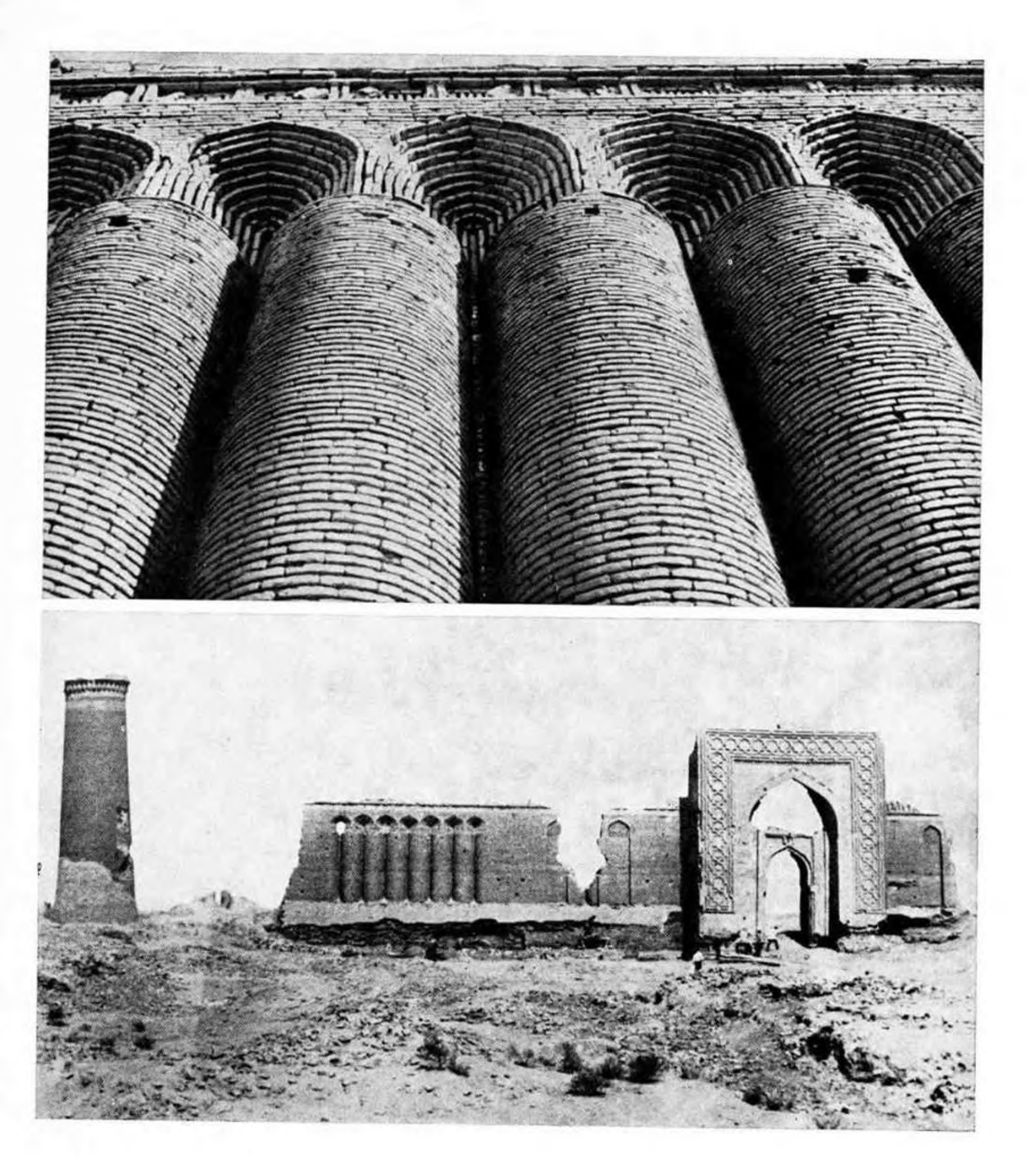


70
ФИГУРНАЯ КЛАДКА ИЗ ЖЖЕНОГО КИРПИЧА. МАВЗОЛЕЙ САМАНИДОВ
IX—X ВВ.

71
НАДПИСЬ ИЗ ЖЖЕНОГО КИРПИЧА. МИНАРЕТ КАЛЯН В БУХАРЕ
XII В.

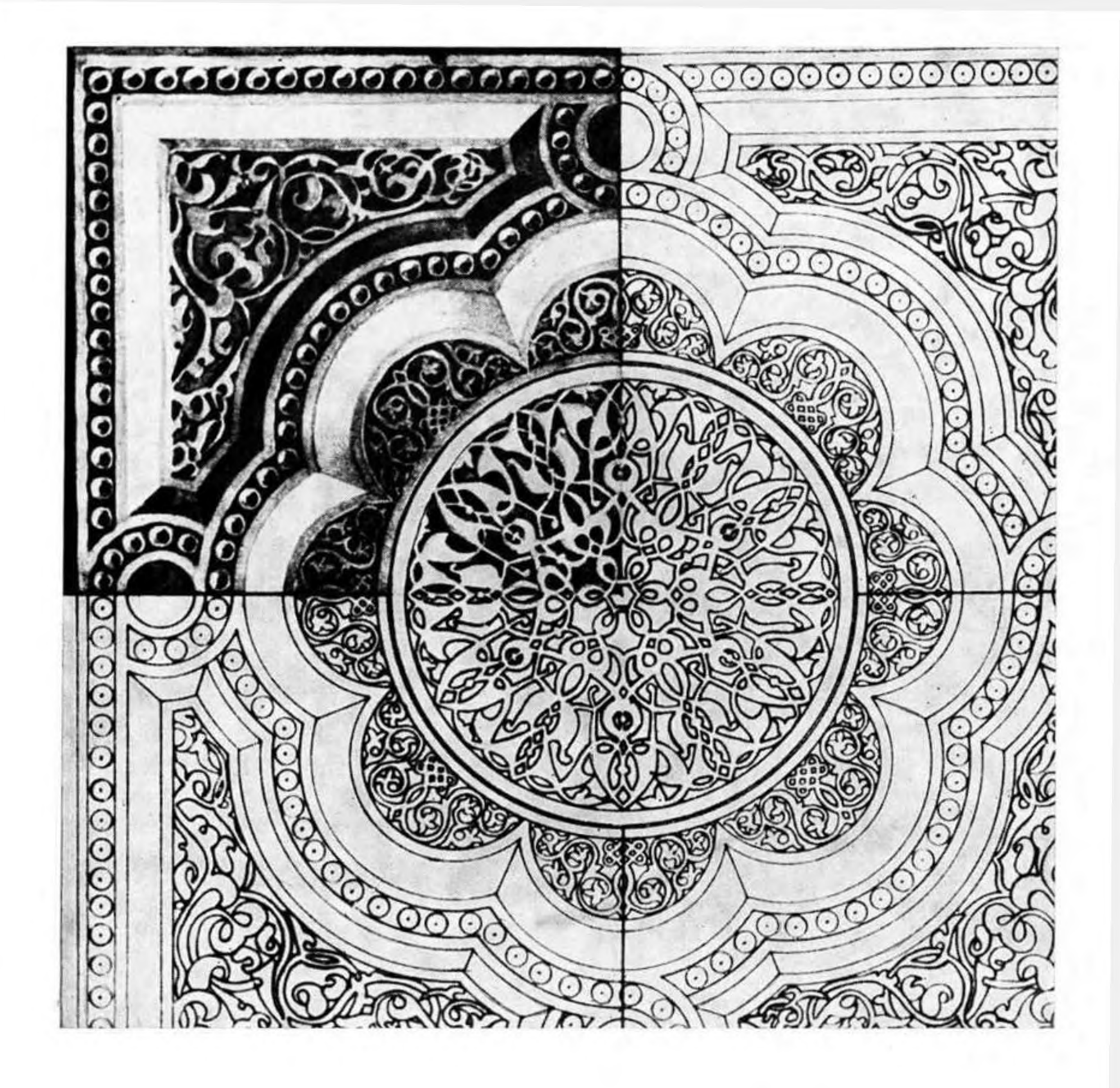


72
МИНАРЕТ ҚАЛЯН В БУХАРЕ. ФОНАРЬ. XII В.



73
КИРПИЧНЫЙ ДЕКОР ПАМЯТНИКОВ. РАБАТИ-МАЛИК. ОБЛИЦОВКА ГОФРАМИ
XI В.

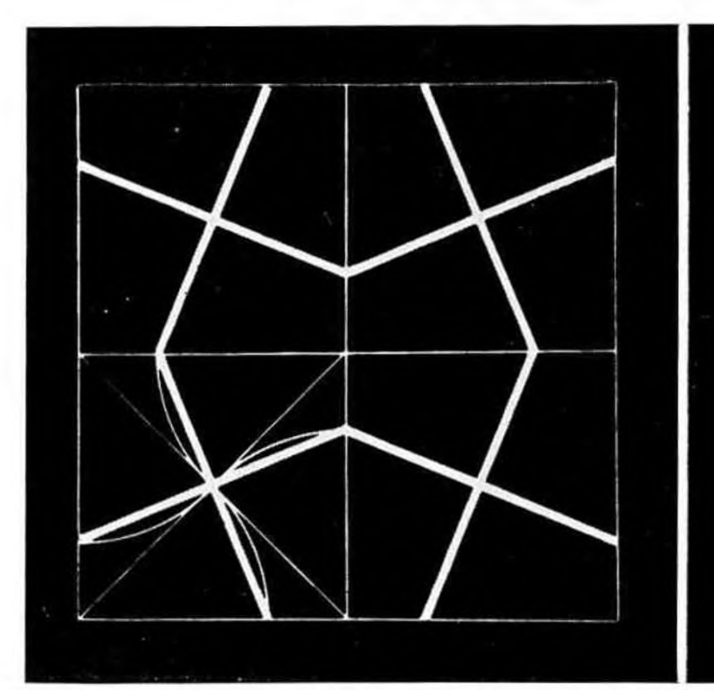
74
РАБАТИ-МАЛИК. ОБЩИЙ ВИД
XI—XII ВВ.

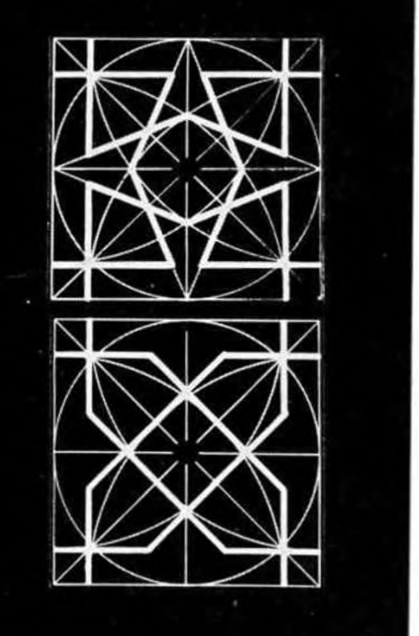


75
ЧАСТЬ ПОРТАЛА МАВЗОЛЕЯ ИБРАГИМА ИБН-ХАСАНА
XII В.



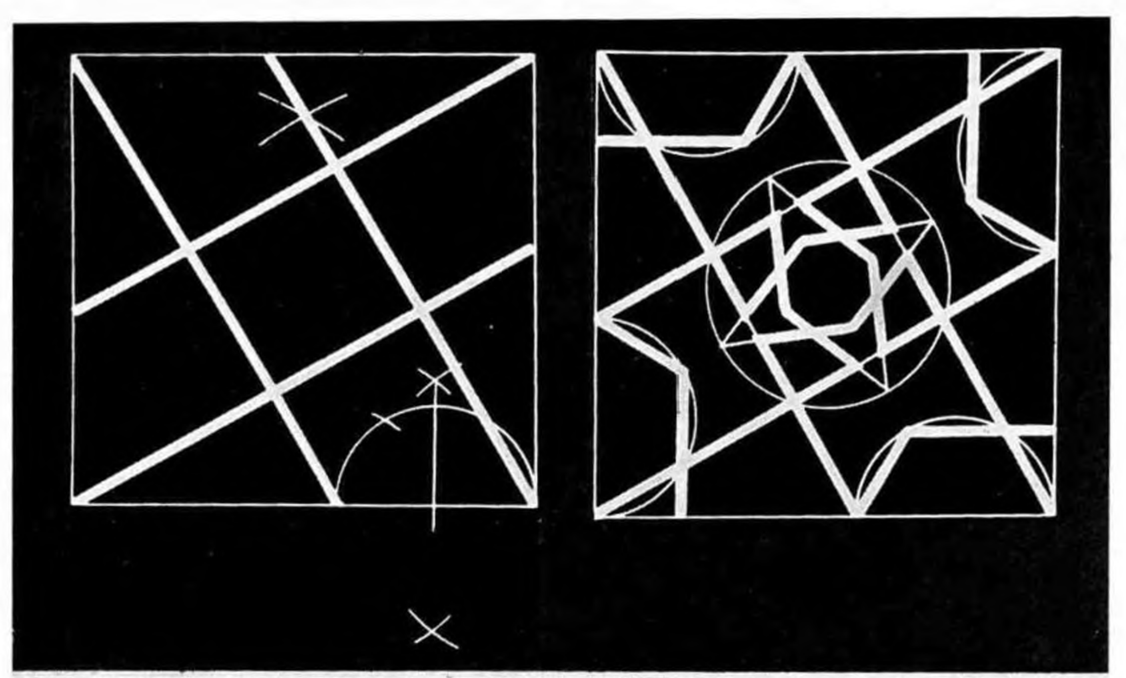
76
КИРПИЧНЫЙ УЗОР И РЕЗЬБА ПО ГАНЧУ. МЕЧЕТЬ МАГОКИ-АТТАРИ В БУХАРЕ
XII В.





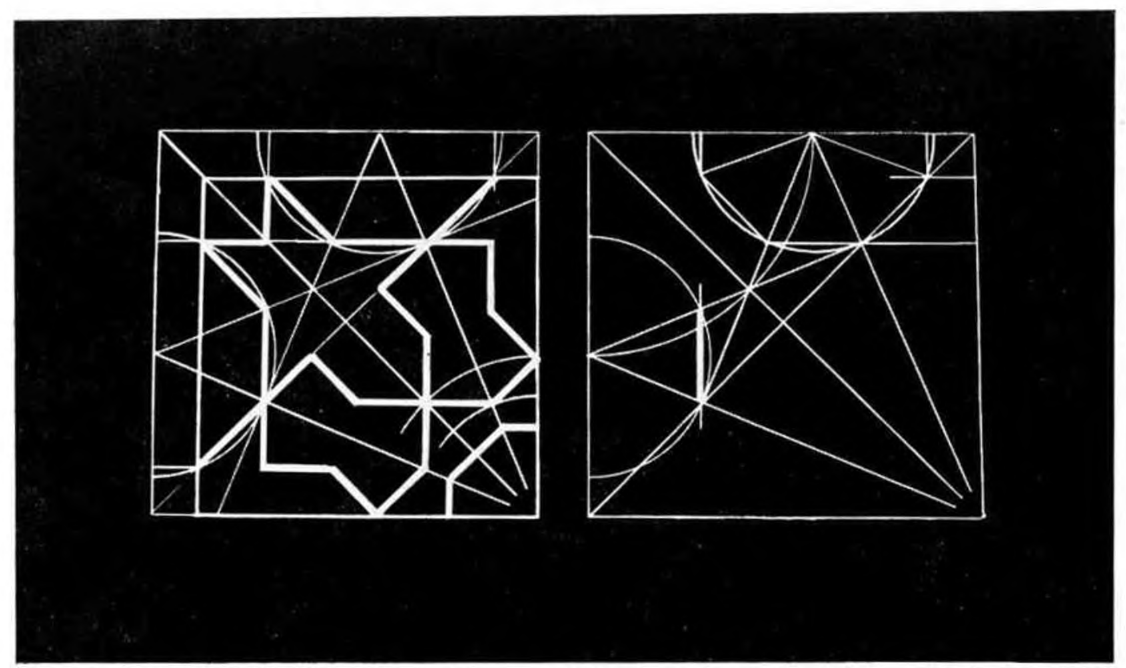
77

СХЕМА ПОСТРОЕНИЯ НА СЕТКЕ КВАДРАТОВ. ПАННО № 4
СХЕМА ПОСТРОЕНИЯ НА СЕТКЕ ВПИСАННЫХ КРУГОВ. ПАННО № 5, 6.
ДВОРЕЦ В ТЕРМЕЗЕ. РЕЗНОЙ ГАНЧ. XII В.

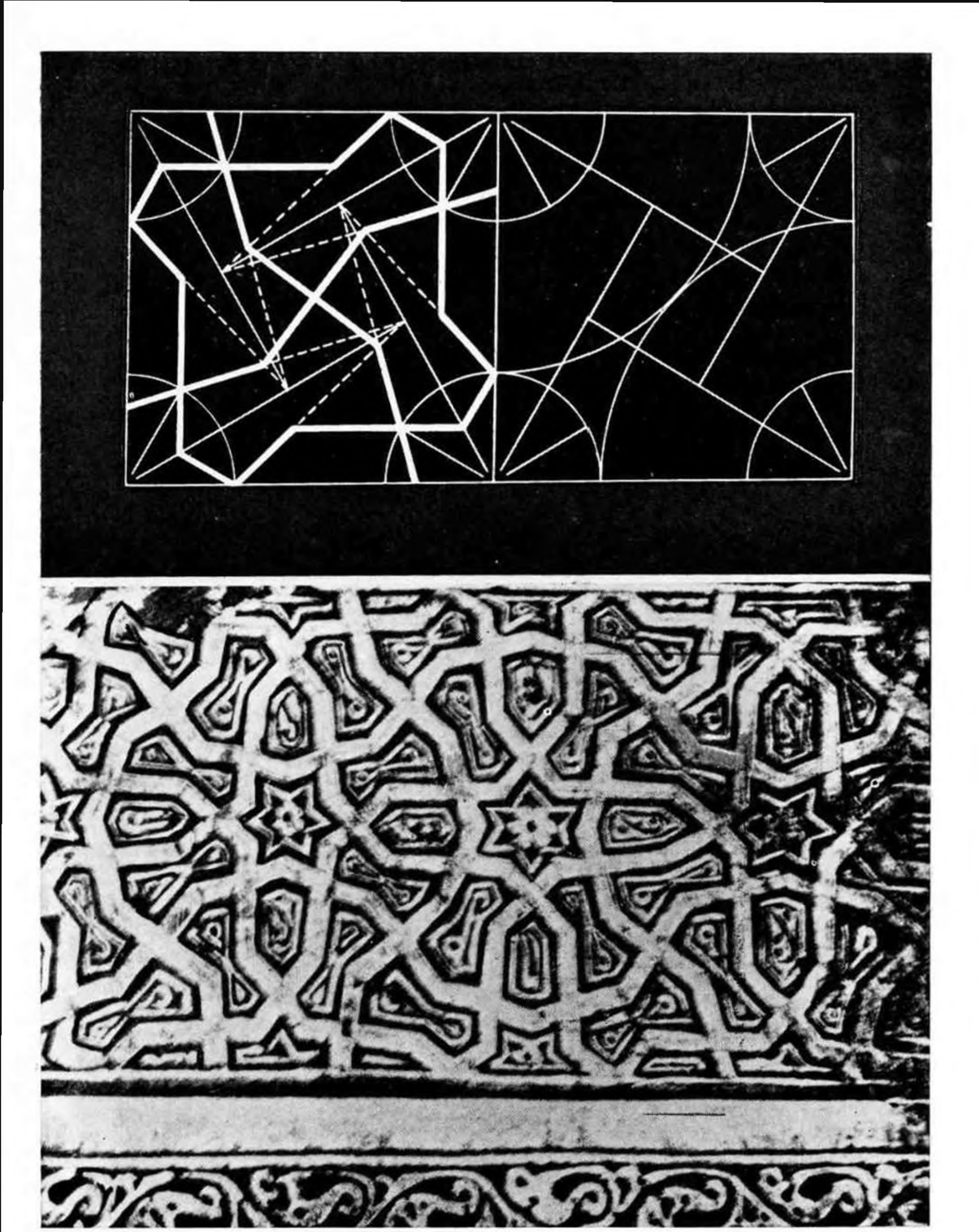


78

СХЕМА ПОСТРОЕНИЯ НА СЕТКЕ КВАДРАТОВ ВПИСАННЫХ ФИГУР С НАКЛОНОМ ОСЕЙ.
ПАННО № 7. ДВОРЕЦ В ТЕРМЕЗЕ. РЕЗНОЙ ГАНЧ. XII В.

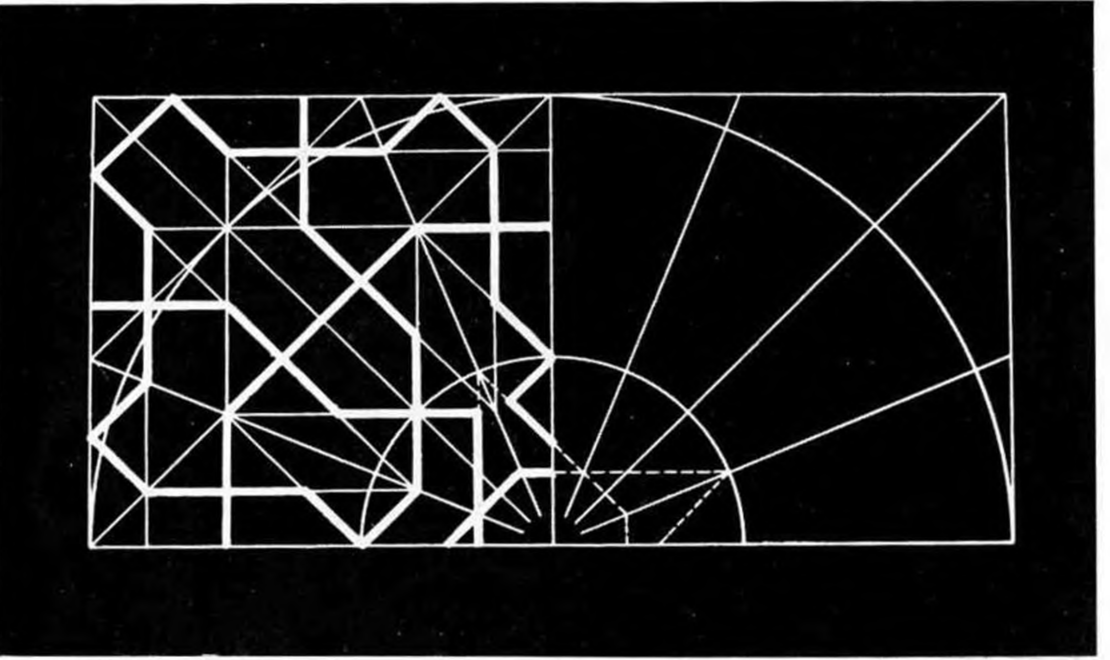


79
СХЕМА ПОСТРОЕНИЯ НА ЧЕТЫРЕХЛУЧЕВОЙ СЕТКЕ В ГРАНИЦАХ КВАДРАТА
XII В.
УЗОР ИЗ КИРПИЧА. МЕЧЕТЬ МАГОКИ-АТТАРИ В БУХАРЕ.
XII В.



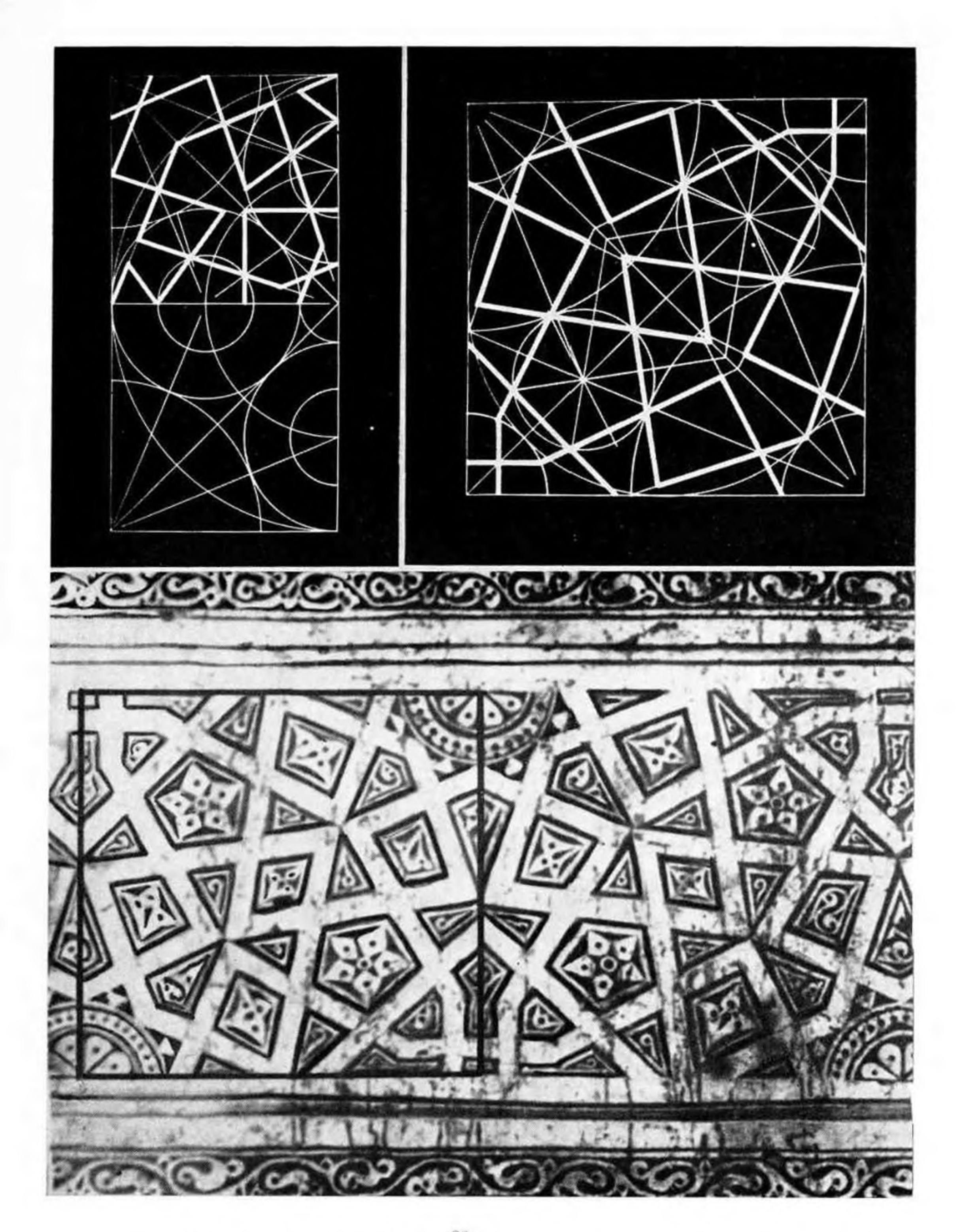
80

СХЕМА ПОСТРОЕНИЯ НА ТРЕХЛУЧЕВОЙ СЕТКЕ В ГРАНИЦАХ КВАДРАТА.
ПАННО № 8. ДВОРЕЦ В ТЕРМЕЗЕ. РЕЗНОЙ ГАНЧ. XII В.

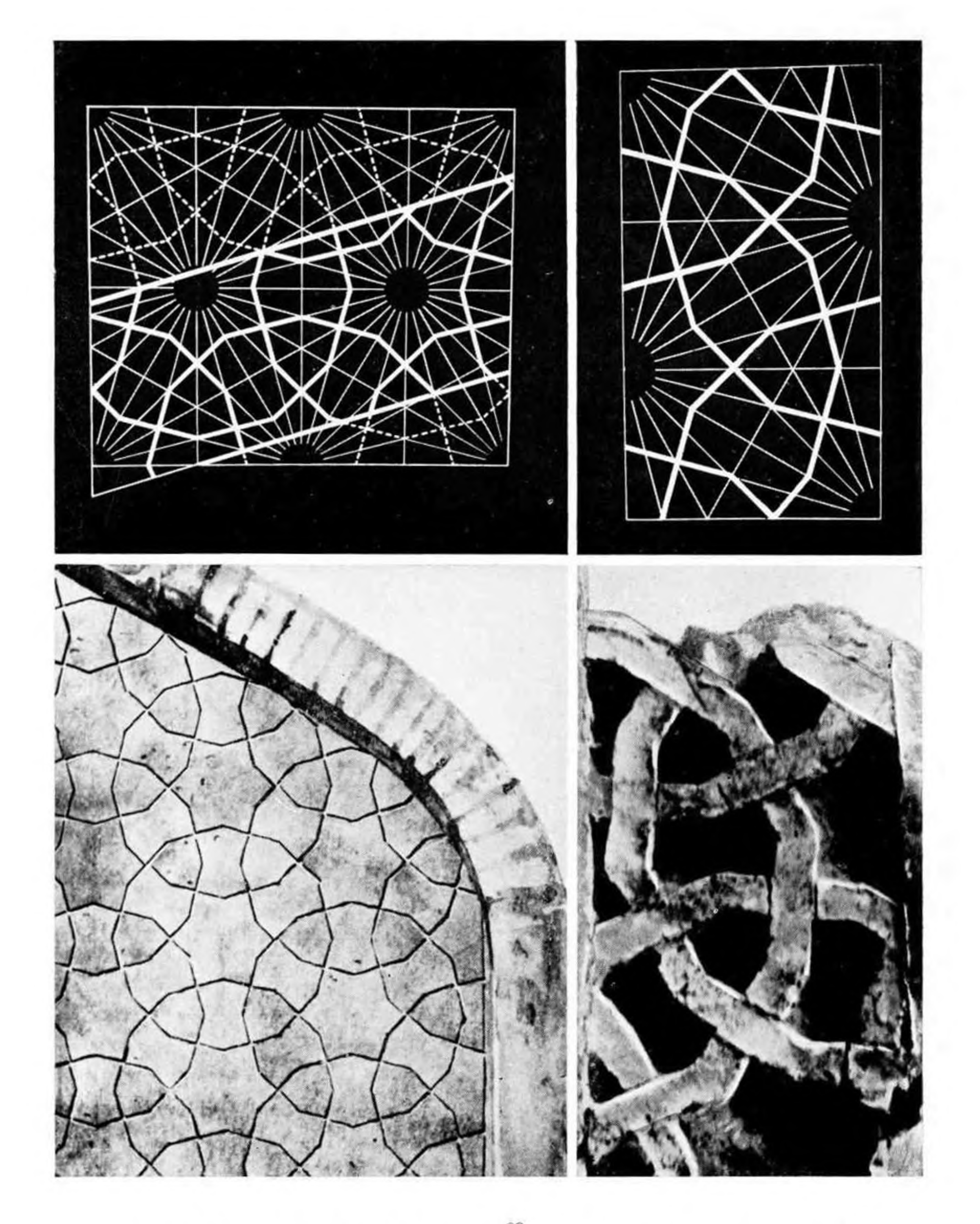


81

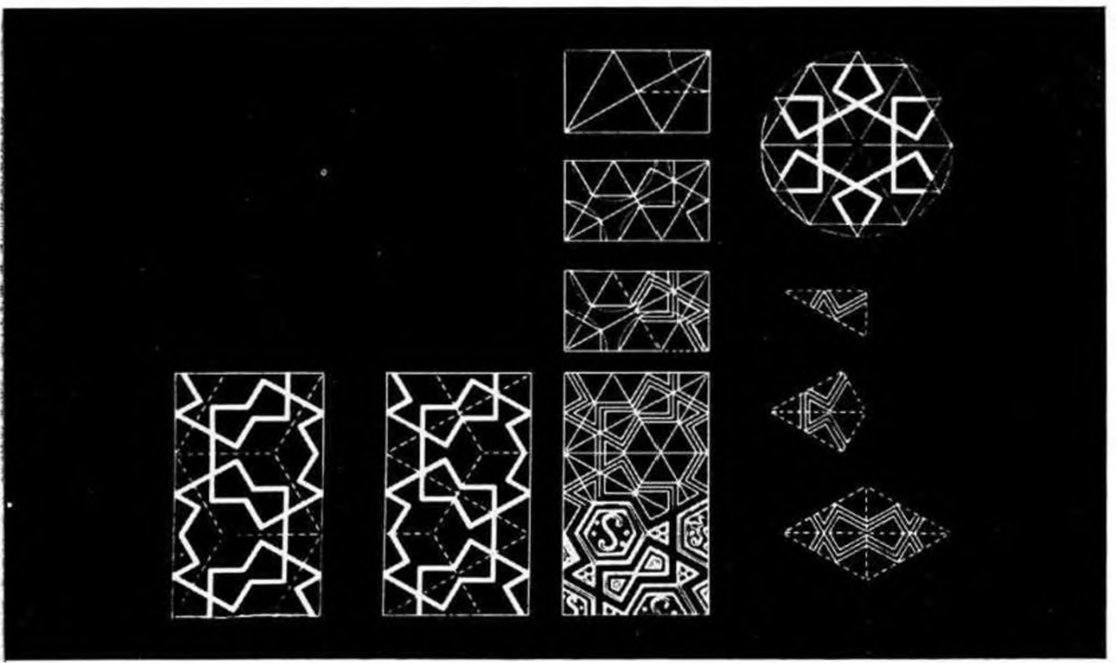
СХЕМА ПОСТРОЕНИЯ НА ЧЕТЫРЕХЛУЧЕВОЙ СЕТКЕ В ГРАНИЦАХ КВАДРАТА.
ПАННО № 12. ДВОРЕЦ В ТЕРМЕЗЕ. РЕЗНОЙ ГАНЧ. XII В.



82
СХЕМА ПОСТРОЕНИЯ НА ЧЕТЫРЕХЛУЧЕВОЙ СЕТКЕ В ГРАНИЦАХ КВАДРАТА.
СХЕМА ПАННО № 15, № 13.
ПАННО № 14. ДВОРЕЦ В ТЕРМЕЗЕ. РЕЗНОЙ ГАНЧ. XII В.

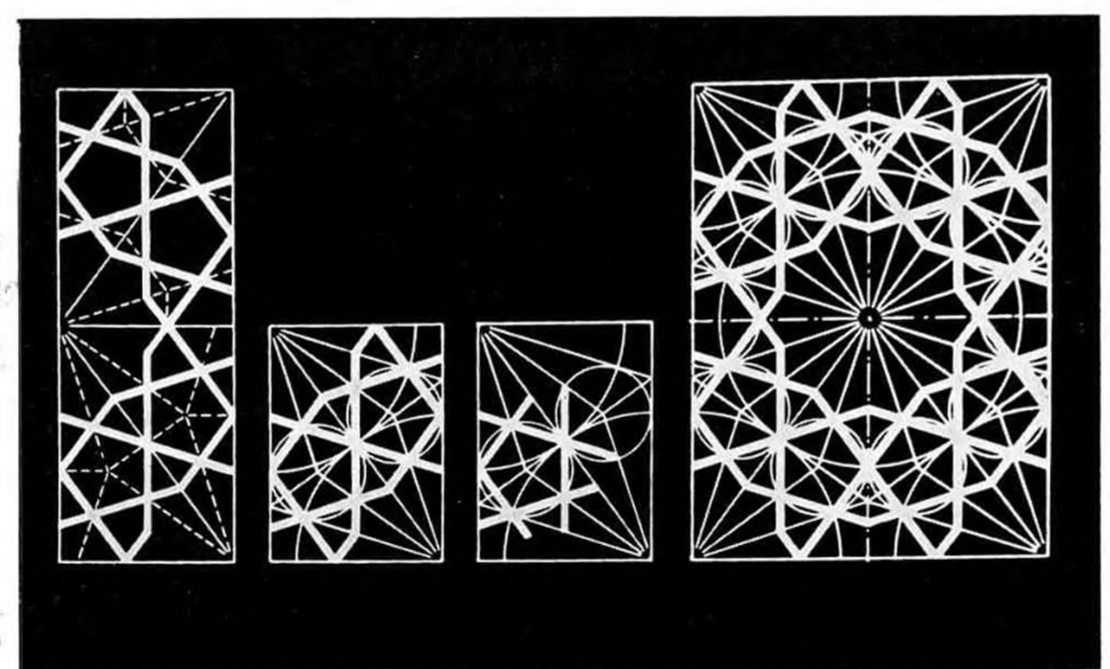


83
СХЕМА ПОСТРОЕНИЯ НА ШЕСТИЛУЧЕВОЙ СЕТКЕ В ГРАНИЦАХ ПРЯМОУГОЛЬНИКА $\sqrt{3}$
ПАННО № 18. МЕЧЕТЬ НАМАЗГАХ В БУХАРЕ. XII В.
СХЕМА ПЛИТКИ № 19
ПЛИТКА (№ 19) ИЗ АХСЫКЕТА. РЕЗНАЯ ТЕРРАКОТА. XII В.



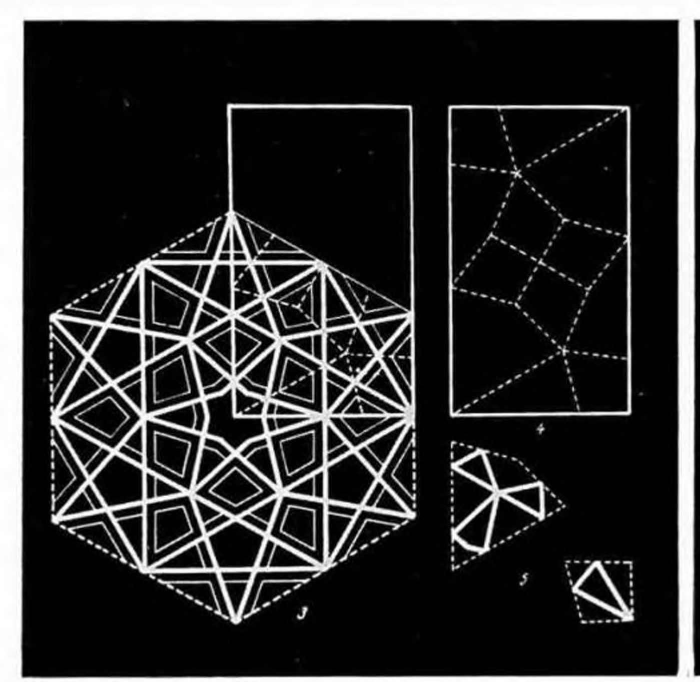
84

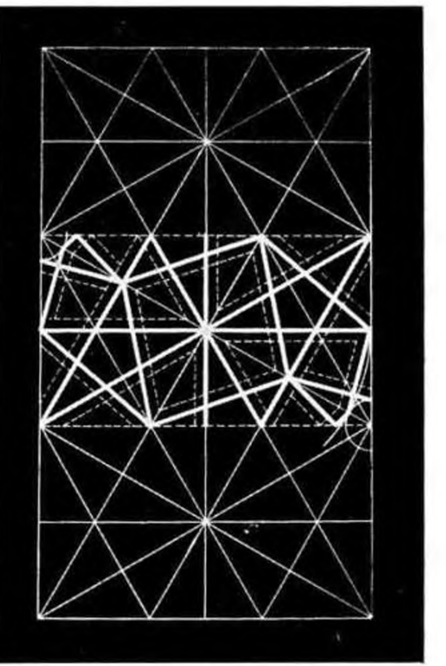
СХЕМА ПОСТРОЕНИЯ НА ТРЕХЛУЧЕВОЙ СЕТКЕ В ГРАНИЦАХ ПРЯМОУГОЛЬНИКА $\sqrt{3}$
ПАННО № 20. ДВОРЕЦ В ТЕРМЕЗЕ. РЕЗНОЙ ГАНЧ. XII В.



85

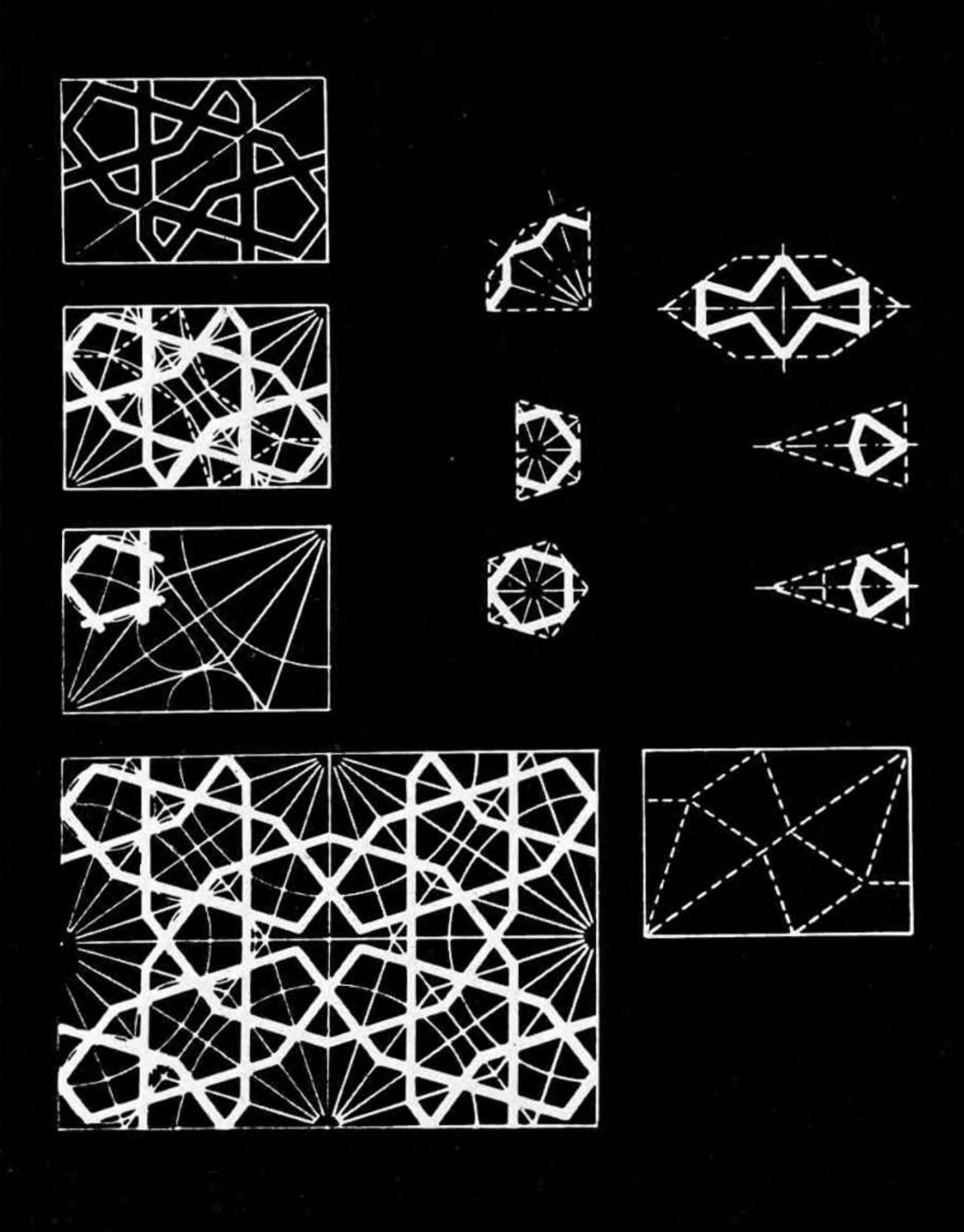
СХЕМА ПОСТРОЕНИЯ НА ПЯТИЛУЧЕВЫХ СЕТКАХ В ГРАНИЦАХ ПРЯМОУГОЛЬНИКА $\sqrt{5}$
ПАННО № 23. ДВОРЕЦ В ТЕРМЕЗЕ. РЕЗНОЙ ГАНЧ. XII В.





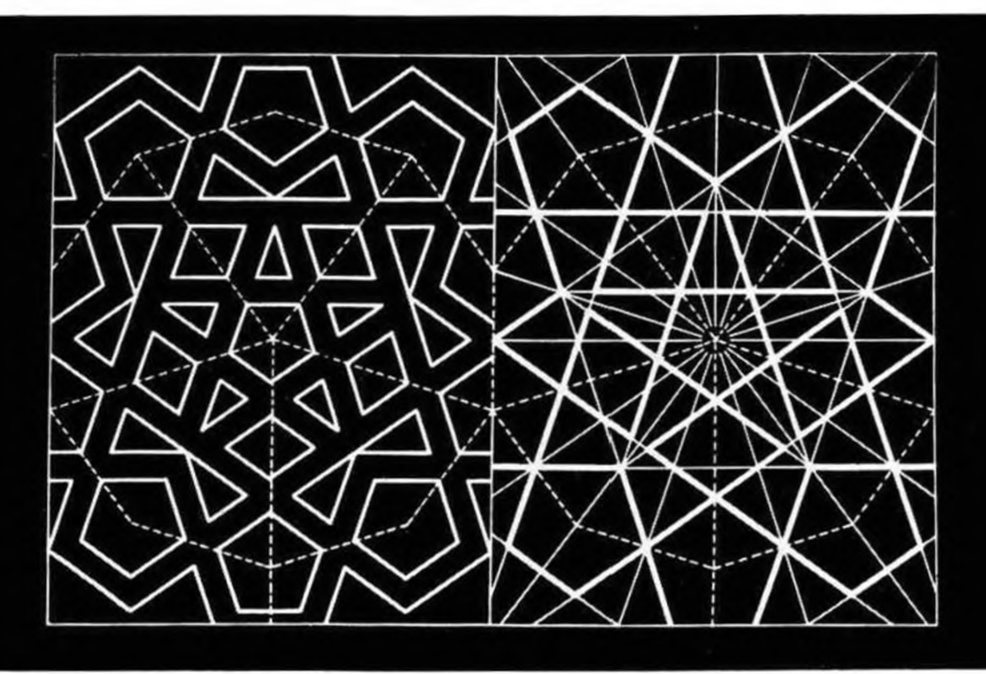
86

СХЕМА ПОСТРОЕНИЯ НА ТРЕХЛУЧЕВОЙ СЕТКЕ В ГРАНИЦАХ ПРЯМОУГОЛЬНИКА $\sqrt{3}$
ПЛИТКА № 21. РЕЗНАЯ ТЕРРАКОТА. XII В.



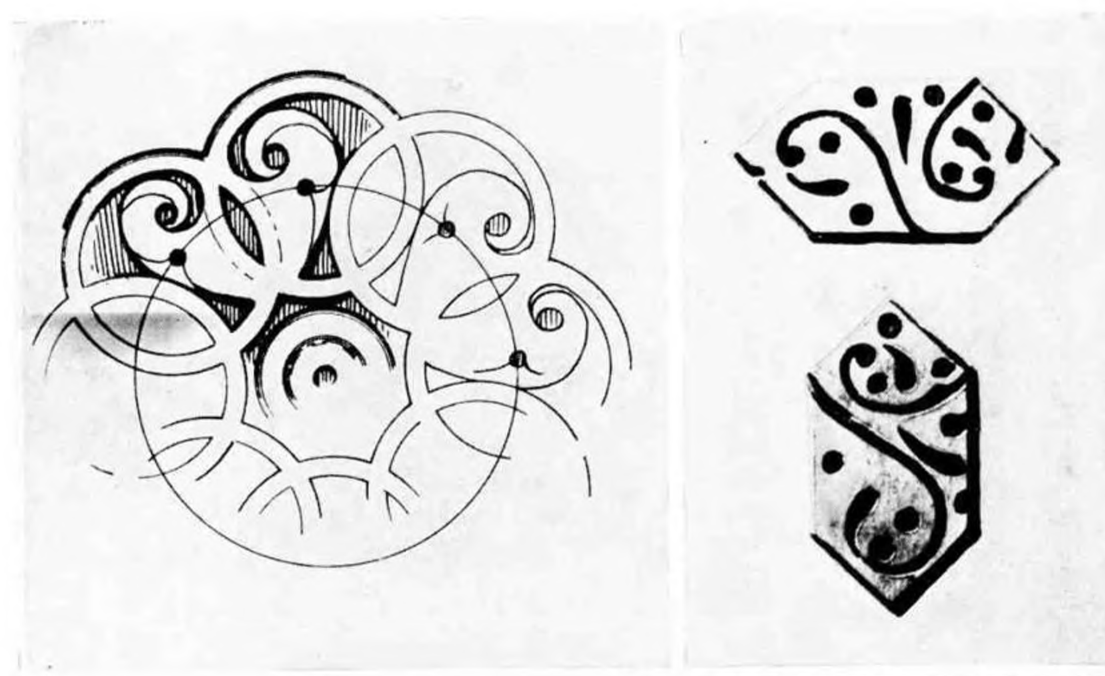
87

СХЕМА ПОСТРОЕНИЯ НА ПЯТИЛУЧЕВОЙ СЕТКЕ В ГРАНИЦАХ ПРЯМОУГОЛЬНИКА $\sqrt{5}$
ПАННО № 25. ДВОРЕЦ В ТЕРМЕЗЕ. XII В.



88

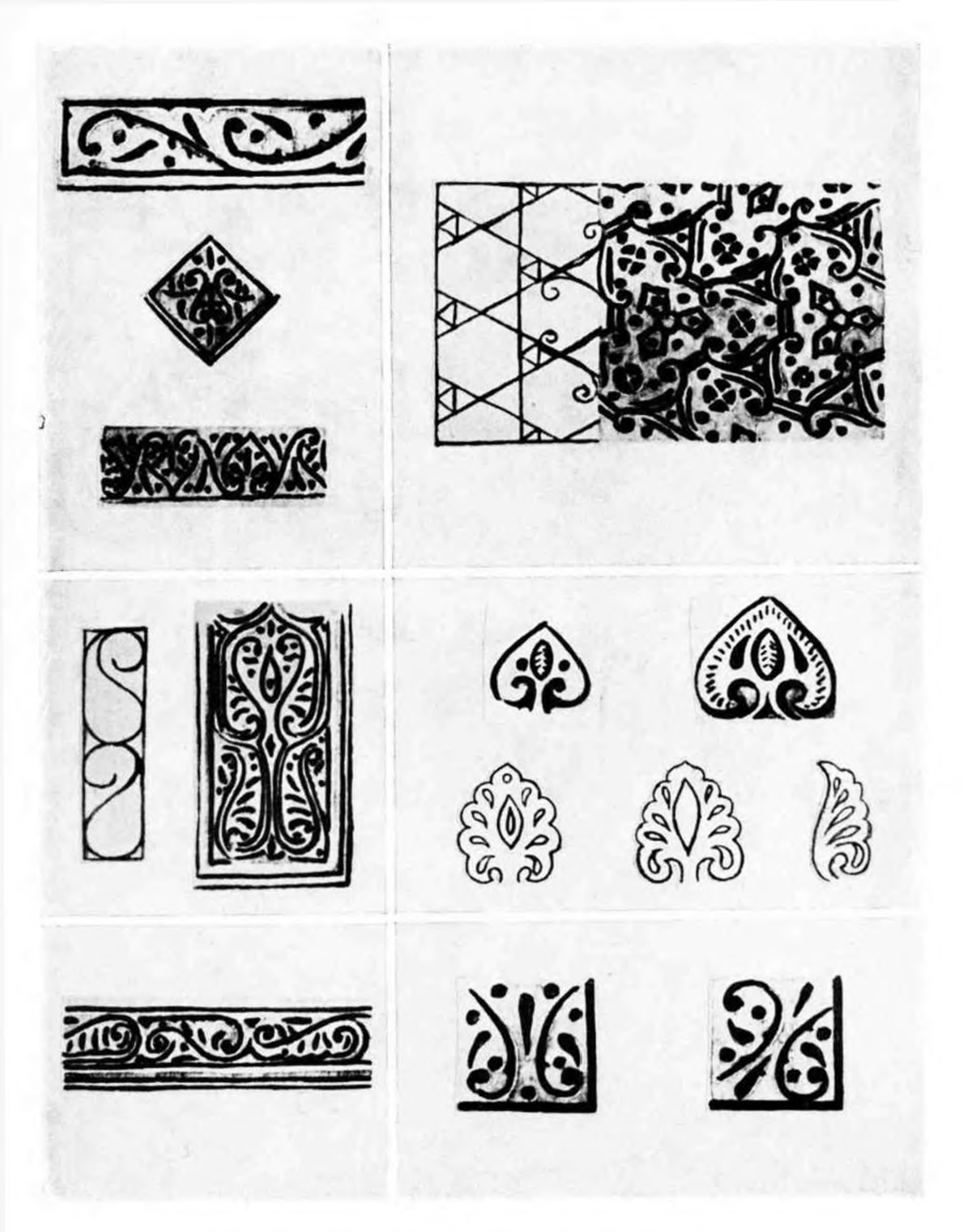
СХЕМА ПОСТРОЕНИЯ НА ПЯТИЛУЧЕВОЙ СЕТКЕ В ГРАНИЦАХ ПРЯМОУГОЛЬНИКА $\sqrt{5}$
ПЛИТКА № 27 И ПАННО № 26. XI—XII вв.



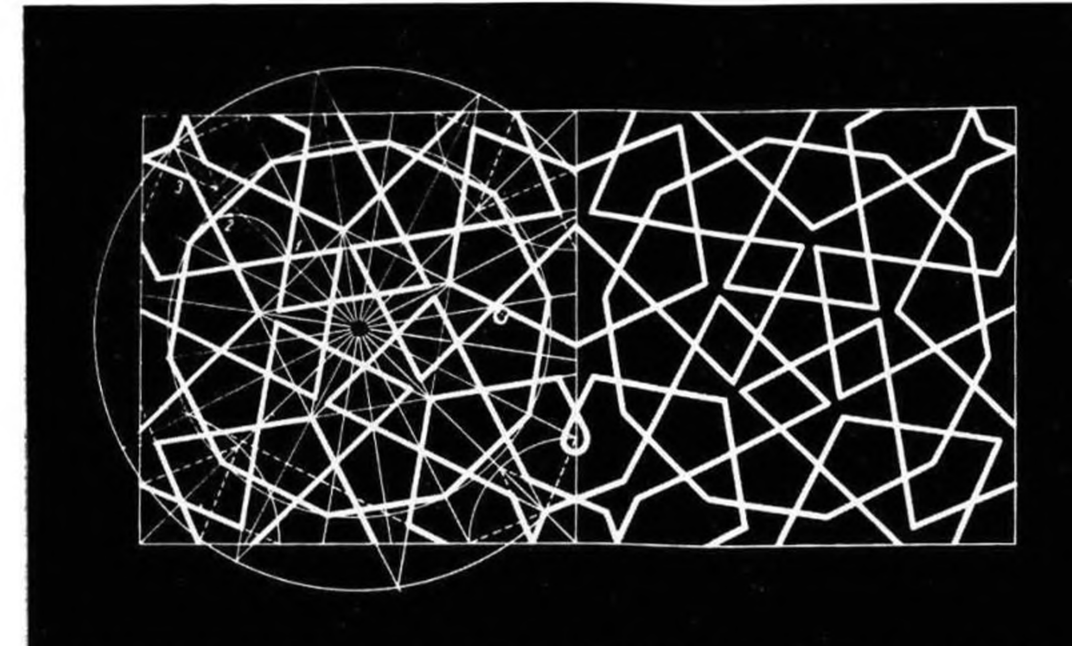
1

2

89
ТРАНСФОРМАЦИЯ ФИГУР ОРНАМЕНТА VI—VIII ВЕКОВ В РАСТИТЕЛЬНЫЙ ОРНАМЕНТ. IX—X ВВ.

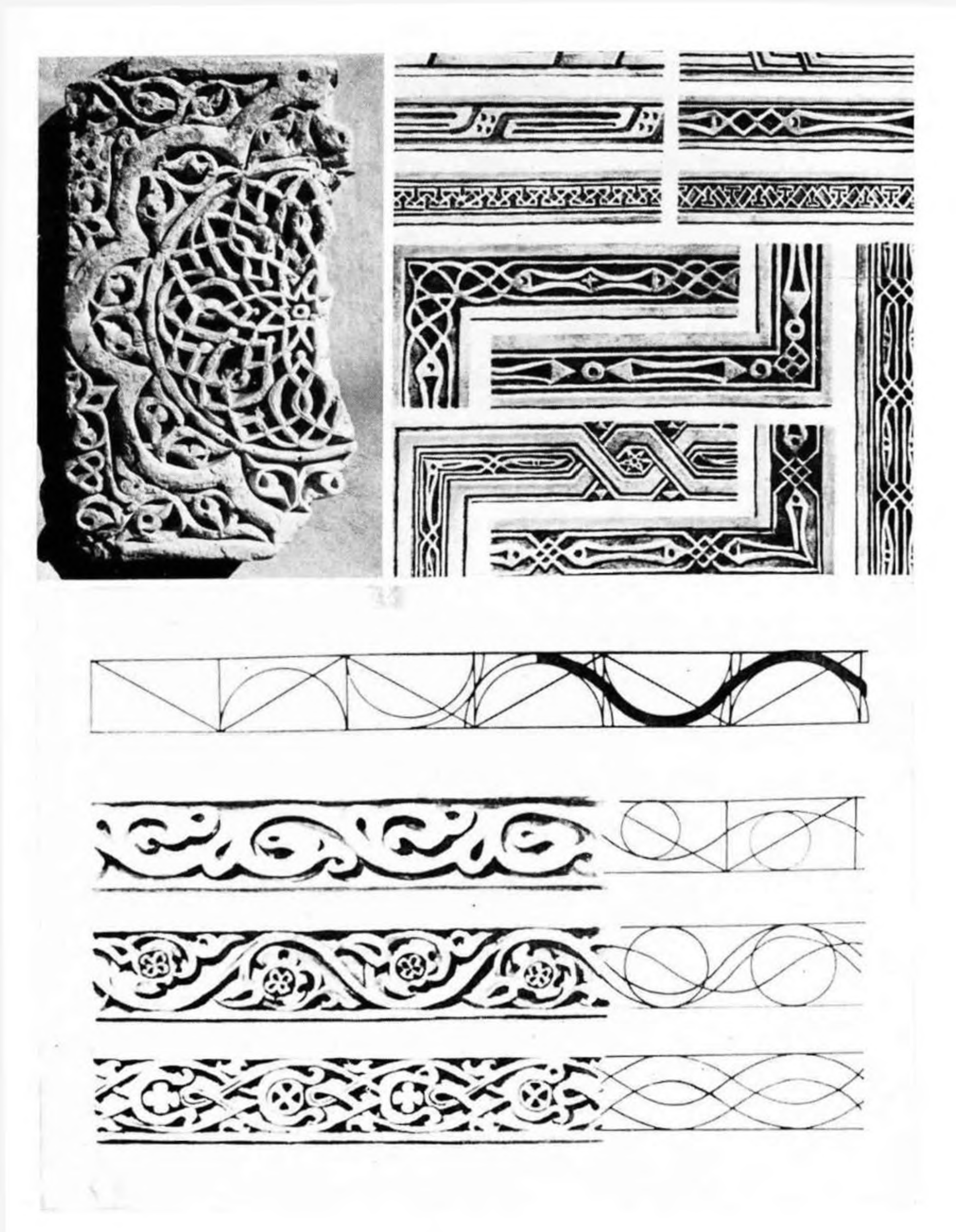


90
КОМПОНОВКА ПАЛЬМЕТТ И ПОЛУПАЛЬМЕТТ. РЕЗНОЙ ГАНЧ
XII В.



91

СХЕМА ПОСТРОЕНИЯ НА ПЯТИЛУЧЕВОЙ СЕТКЕ В ДИАГОНАЛЯХ КВАДРАТА. ПЛИТКА № 28. РЕЗНАЯ ТЕРРАКОТА. XII В.



92
МЕДАЛЬОН. РЕЗНАЯ ТЕРРАКОТА. XII В.
ПАНЕЛИ ДВОРЦА В ТЕРМЕЗЕ. РЕЗНОЙ ГАНЧ
XII В.



93
ПЕРЕРАБОТКА МОТИВА ПТИЧЬИХ КРЫЛЬЕВ. САМАРРА, IX В., МЕЧЕТЬ МАГОКИ-АТТАРИ В БУХАРЕ. XII В., КАИР. IX В., САМАРКАНД. XII В. КТЕСИФОН. VI В., САМАРРА. IX В.

94
РЕЗЬБА ПО ГАНЧУ. РАБАТИ-МАЛИК. XI В., КОМПЛЕКС ХАКИМ АТ-ТЕРМЕЗИ. XII В. РЕЗНАЯ ДОСКА ИЗ ОБУРДОНА

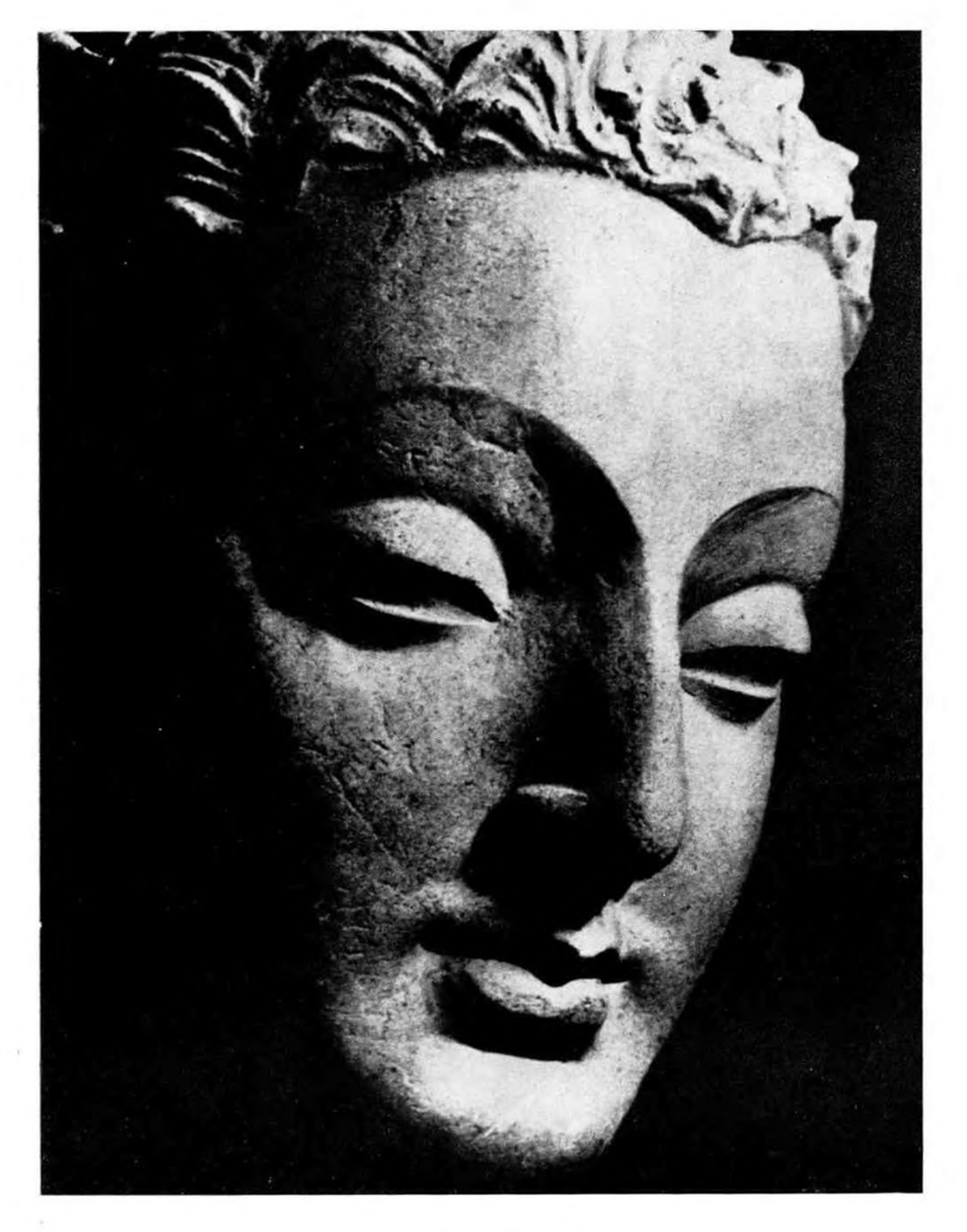
95
ФАНТАСТИЧЕСКИЕ ЗВЕРИ. ДВОРЕЦ ПРАВИТЕЛЕЙ ТЕРМЕЗА
XII В.



96
ЛИСИПП. ИДЕАЛИЗИРОВАННЫЙ ПОРТРЕТ АЛЕКСАНДРА МАКЕДОНСКОГО
IV В. ДО Н. Э.



97
«ГЕНИЙ С ЦВЕТАМИ» ИЗ ХАДДЫ
II в. н. э.



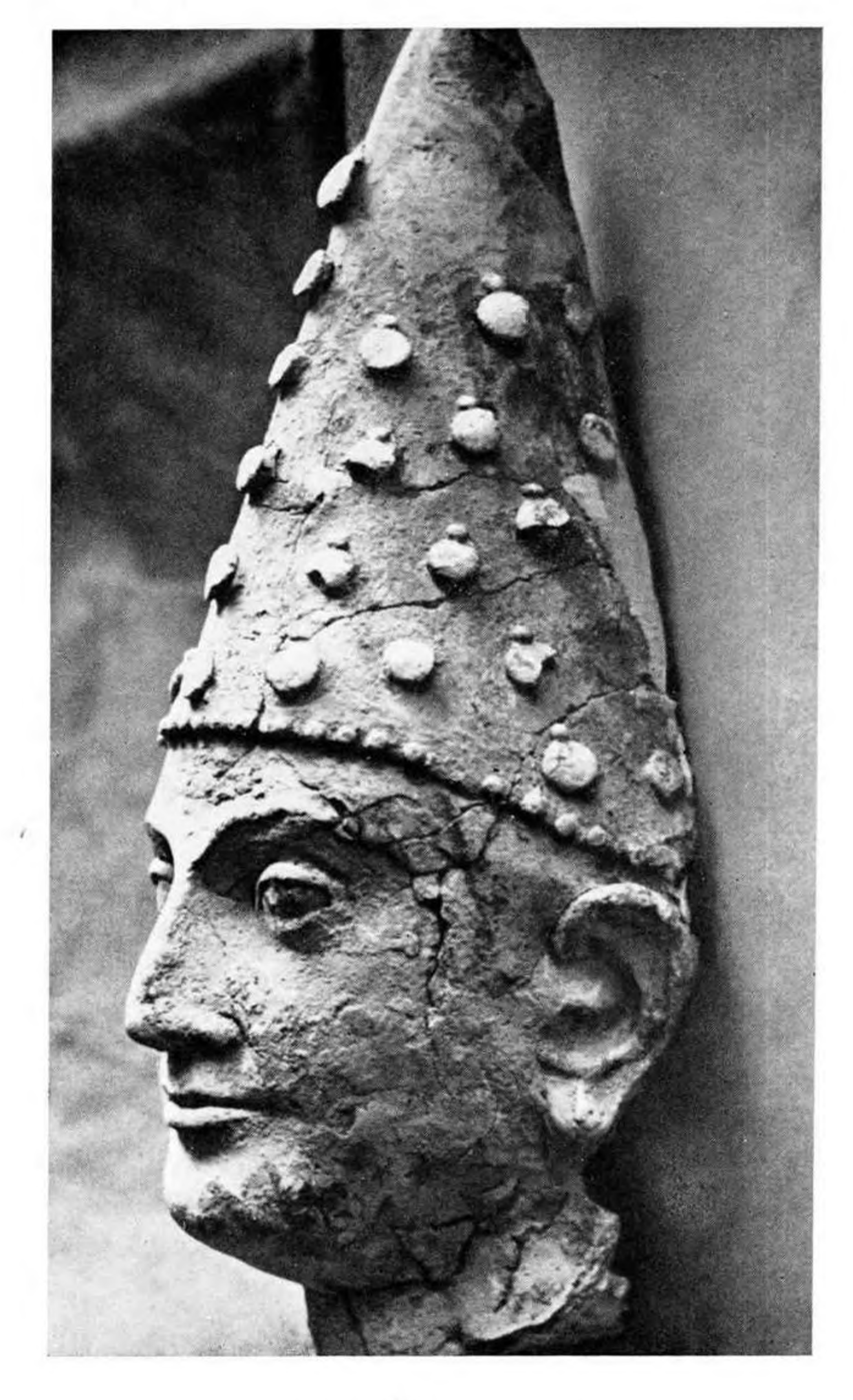
98
ГОЛОВА БУДДЫ ИЗ ХАДДЫ. II В.



99
ПОБЕДА БУДДЫ НАД ЧЕРНЫМ ЗМЕЕМ РОДЖАГРИХА. ГАНДХАРА



100
АПОЛЛОН-МИТРА И АНТИОХ I (ИЗ КОМАГЕНЫ)
СКАЛЬНЫЙ РЕЛЬЕФ В НИМРУД-ДАГЕ. I В.



101
«КУШАНСКИЙ ПРИНЦ» ИЗ ДАЛЬВЕРЗИН-ТЕПЕ
II В.

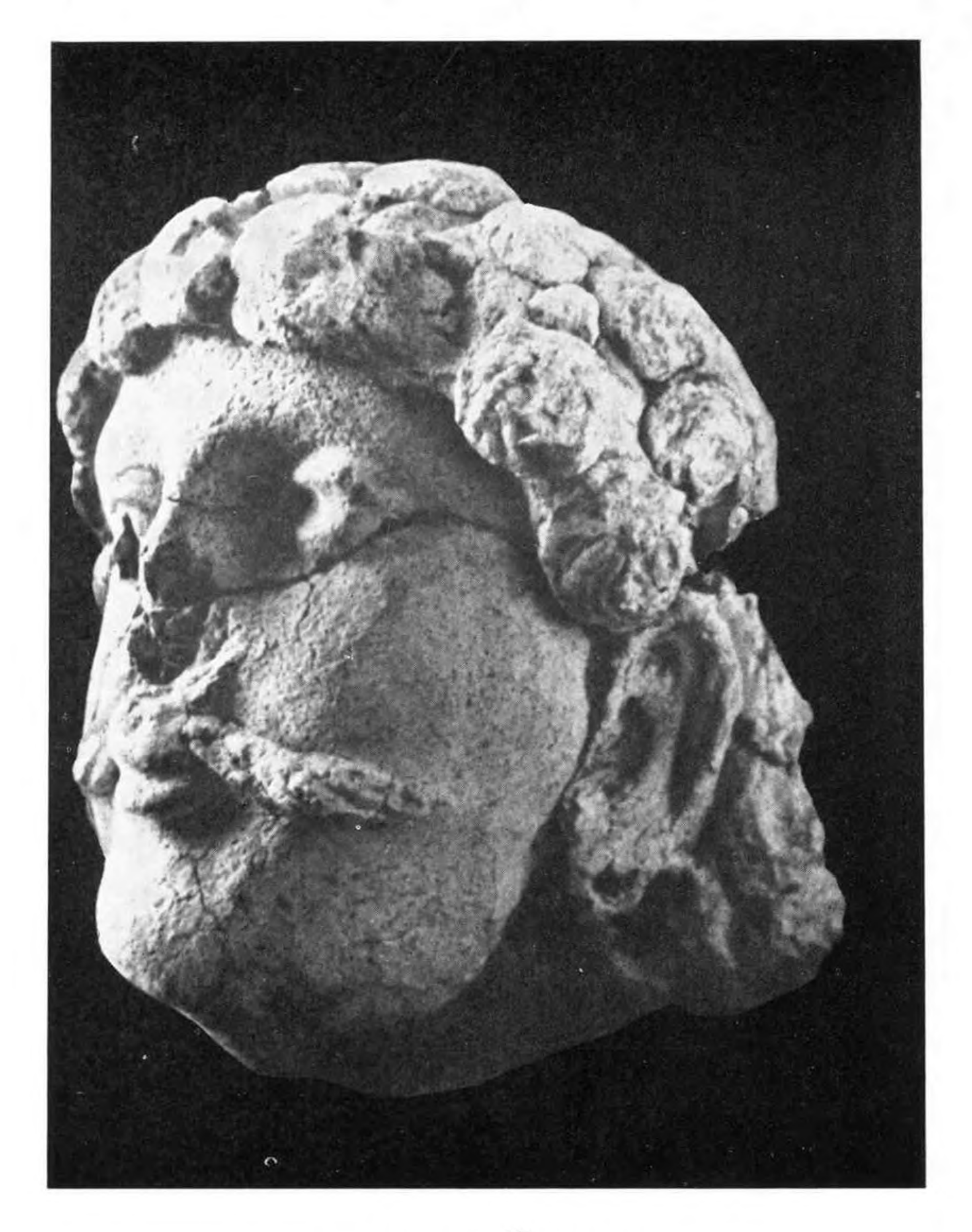


102
«СТАТУЯ САНАТРУКА». СТАТУЯ ПАРФЯНСКОГО ДВОРЦА В ХАТРЕ

103
«ПРИНЦЕССА ВАШФАРИ». СТАТУЯ ПАРФЯНСКОГО ДВОРЦА В ХАТРЕ



104
МИТРИДАТ
I—II В.



105
«ГОЛОВА МАЙТРЕЙИ» ИЗ ДАЛЬВЕРЗИН-ТЕПЕ
II В.





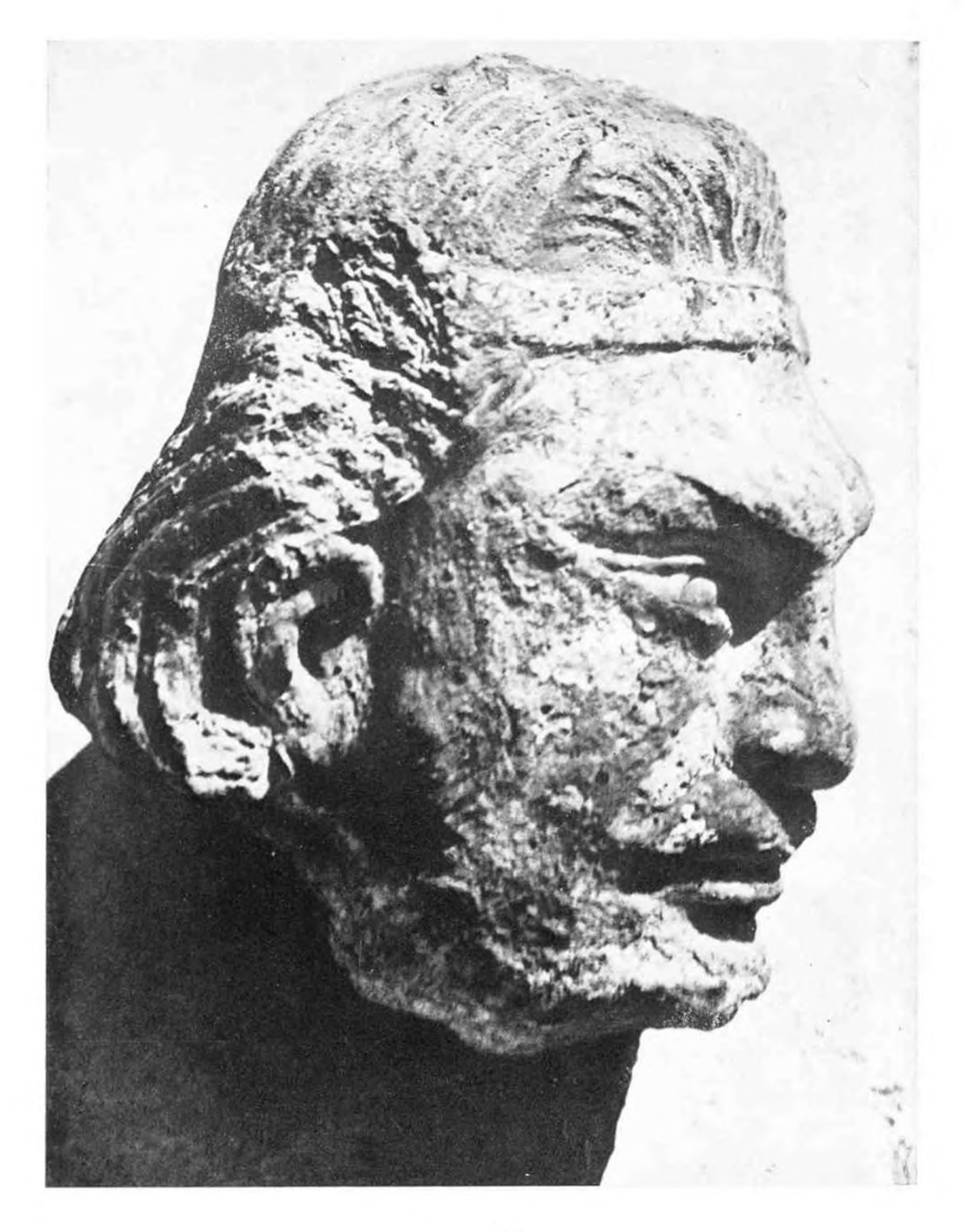
106—107
ГОЛОВКА ТИПА «АЛЕКСАНДРА-АПОЛЛОНА»
В МАССОВОЙ ТЕРРАКОТЕ. СОГДА. VI—VII ВВ.



108
СТАТУЯ ИЗ МАТХУРЫ. ПОРТРЕТНОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ КАНИШКИ



109
ЦАРЬ КАНИШКА (78—123). МОНЕТА



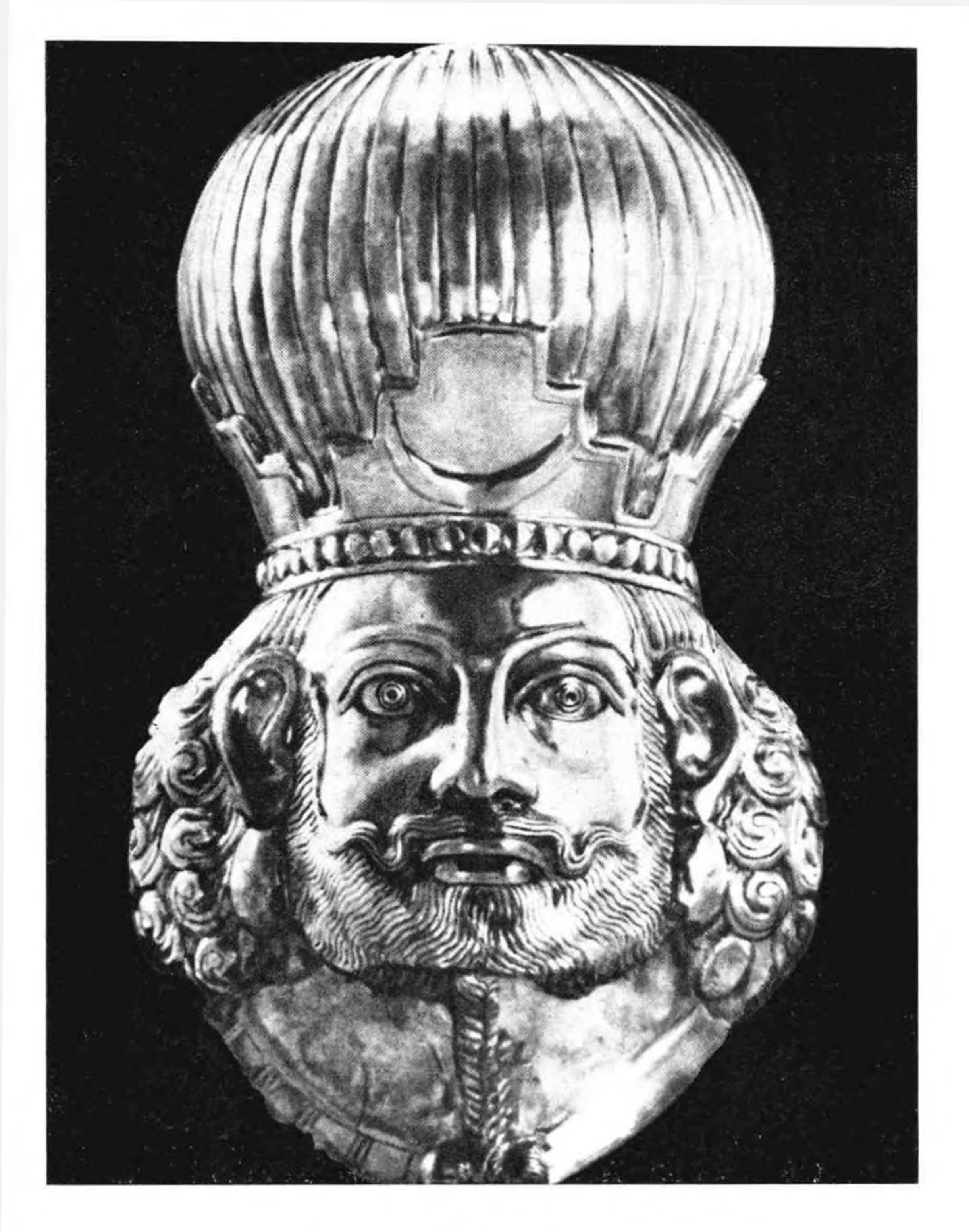
110
ГОЛОВА «ГЕРАЯ»
НА РУБЕЖЕ Н. Э.



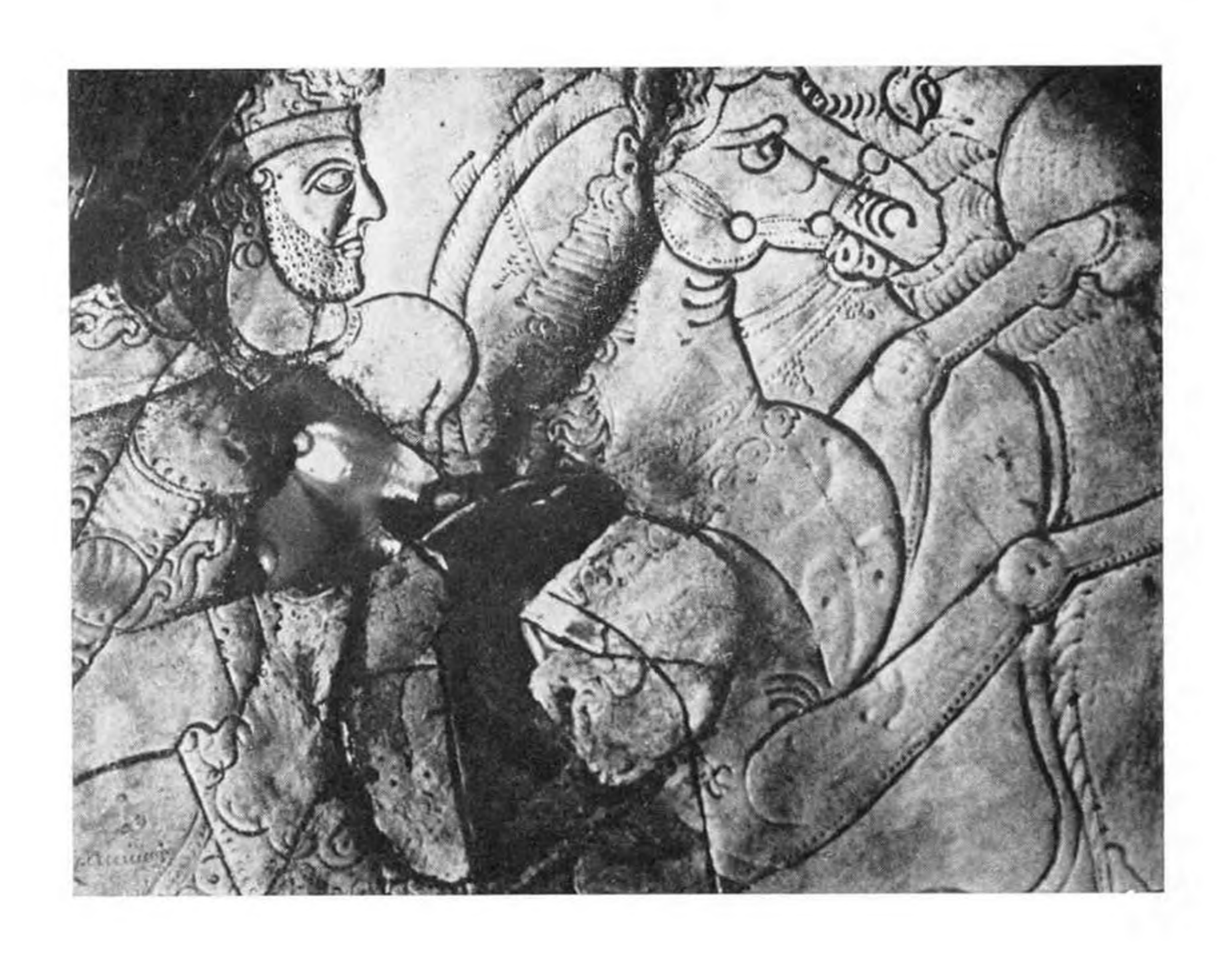
111
ЦАРЬ ГЕРАЙ, МОНЕТА
I В. ДО Н. Э.



112
МУЖСКАЯ ГОЛОВА ИЗ ГЯУР-КАЛЫ (ХОРЕЗМ)
ОК. НАЧАЛА Н. Э.



113
КАНОНИЧЕСКИЙ ОБРАЗ ШАХА ИРАНА
IV В



114
ЦАРЬ ПЕРОЗ (459—484) НА ОХОТЕ. ЧАША ИЗ ЧИЛЕКА ПОД САМАРКАНДОМ
V В. Н. Э. ФРАГМЕНТ



115
КАНОНИЧЕСКАЯ СЦЕНА ИНВЕСТИТУРЫ. ИРАН



116
ГЕЛИОКЛ
ОК. 155—140 ГГ. ДО Н. Э.



117
ПОЗДНЕПАРФЯНСКАЯ ДРАХМА
II—III ВВ.

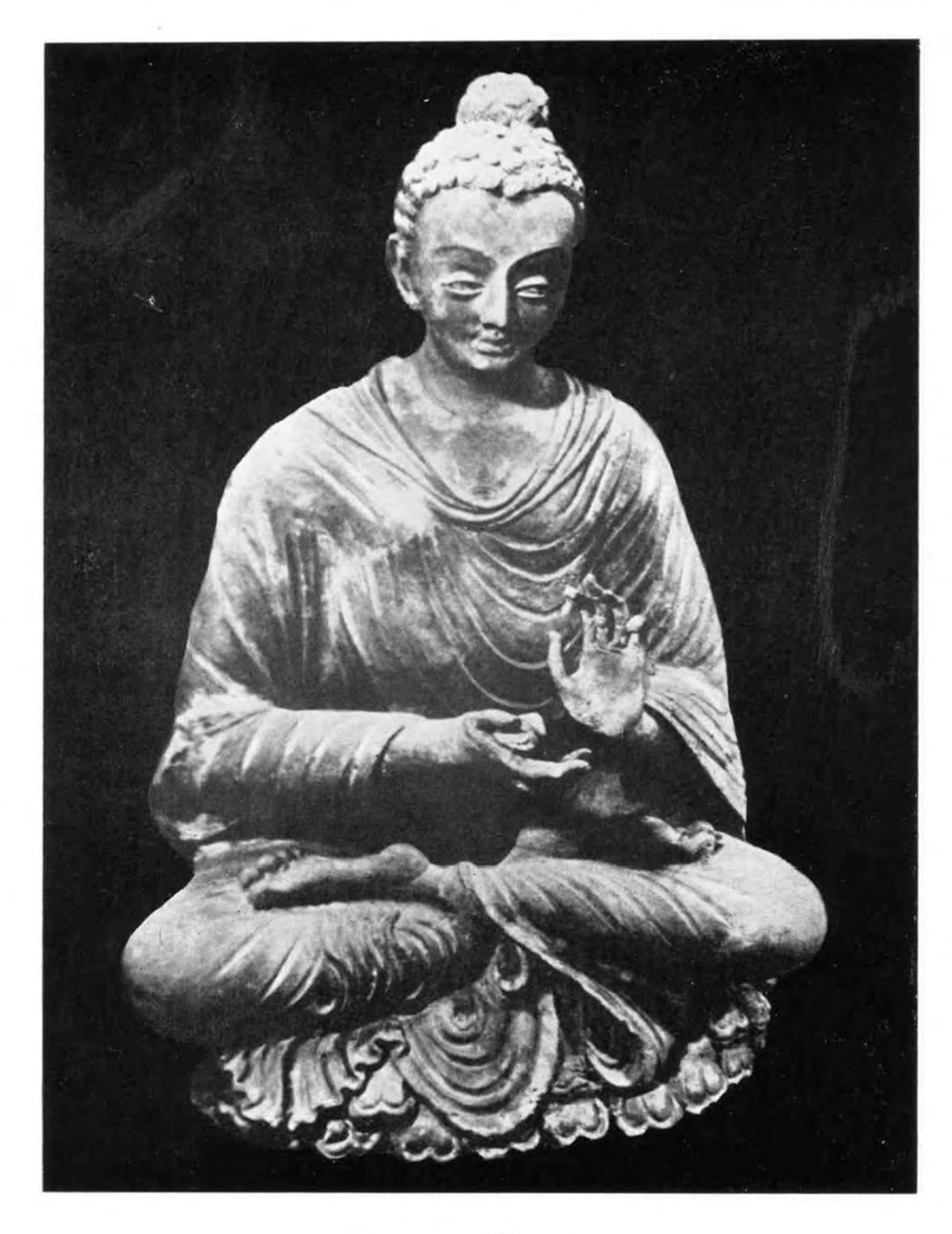


118
СЕНМУРВ. ИЗОБРАЖЕНИЕ НА ТКАНОМ ХАЛАТЕ В РОСПИСИ ЗАЛА НА АФРАСИАБЕ
VII В.

119
СЕНМУРВ. ИЗОБРАЖЕНИЕ НА НЕПОЛИВНОЙ КЕРАМИКЕ ИЗ САМАРКАНДА
XI—XII ВВ.



120
СЕРЕБРЯНОЕ БЛЮДЦЕ С ЦАРЕМ НА ТРОНЕ, ПОДДЕРЖИМАЕМОМ ЛЬВАМИ.
СРЕДНЯЯ АЗИЯ. VI—VII ВВ.



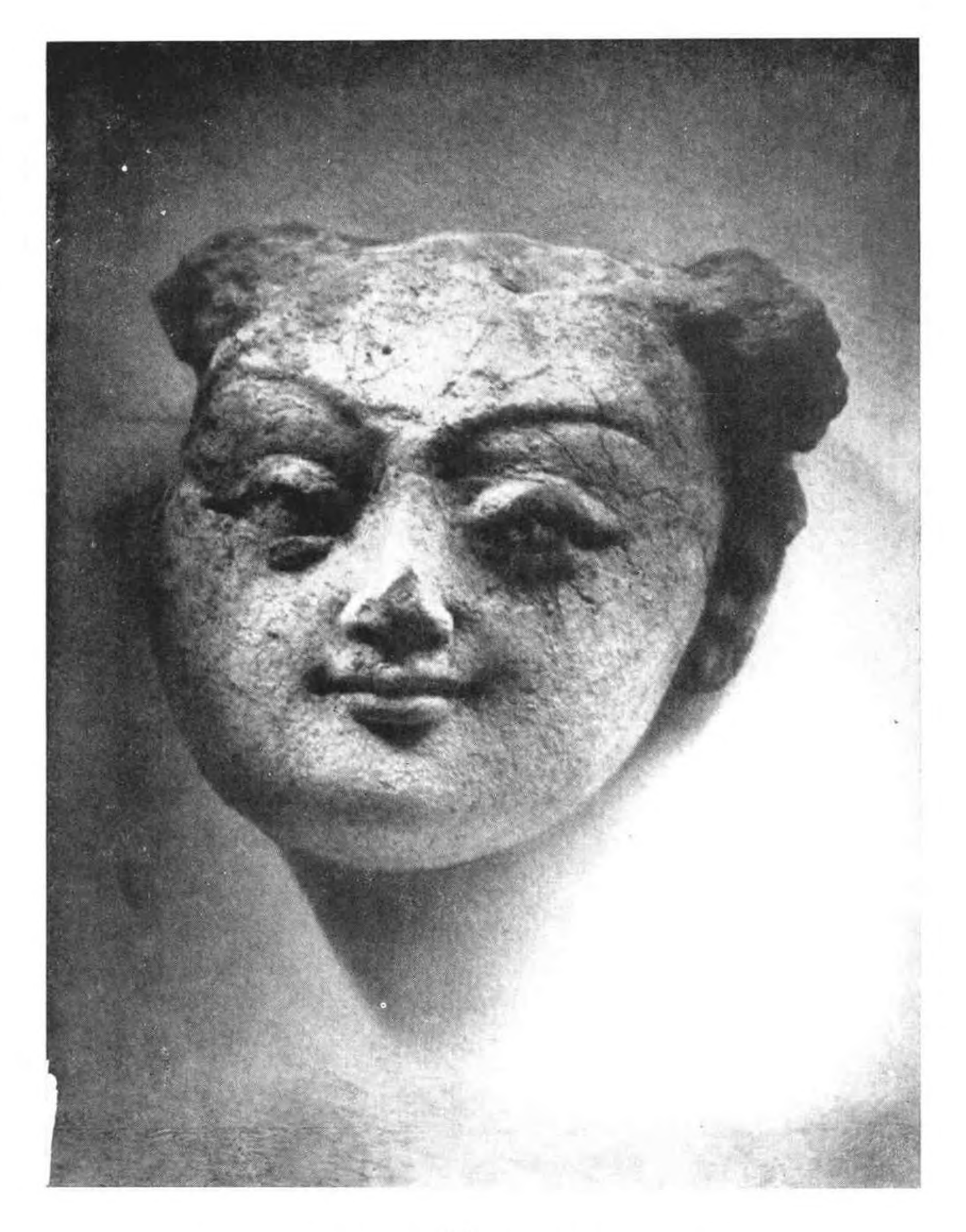
121
БУДДА ИЗ ФУНДУКИСТАНА
VII В.



122
ГОЛОВА БУДДЫ ИЗ БУДДИЙСКОГО МОНАСТЫРЯ АДЖИНА-ТЕПЕ
VII В.



123
ЧЕТЫРЕХРУКОЕ БОЖЕСТВО С ЭМБЛЕМАМИ В РУКАХ ИЗ СВАТА
VI—VII ВВ.



124
ГОЛОВА БОЖЕСТВА ИЗ БУДДИЙСКОГО МОНАСТЫРЯ АДЖИНА-ТЕПЕ



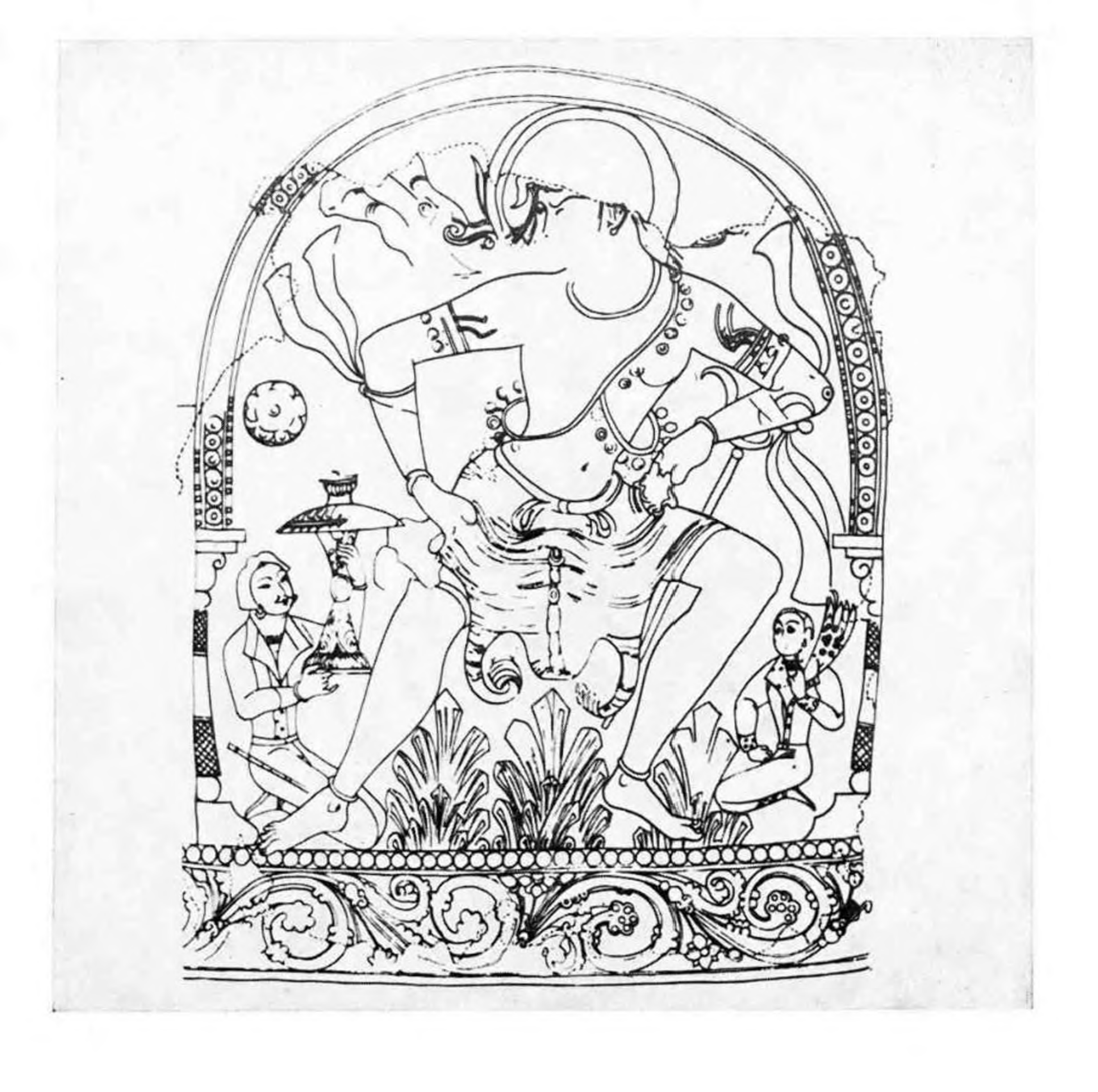
125
ЧЕТЫРЕХРУКОЕ БОЖЕСТВО С ЭМБЛЕМАМИ В РУКАХ. ЧАША. СОГД
VI—VII ВВ.



126
ЧЕТЫРЕХРУКОЕ БОЖЕСТВО С ЭМБЛЕМАМИ В РУКАХ ЧАША. ХОРЕЗМ
VI—VII ВВ.



127
МУЖСКАЯ ГОЛОВА НА КРЫШКЕ ОССУАРИЯ. САМАРКАНД



128
ШИВА-ТАНЦОР. НАСТЕННАЯ РОСПИСЬ В ПЕНДЖИКЕНТЕ (ПРОРИСОВКА)



129
ГЕОМЕТРИЧЕСКАЯ СТИЛИЗАЦИЯ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ФИГУРЫ
В ПОЛИВНОЙ КЕРАМИКЕ. ИРАН
X—XI ВВ.



130
ГЕОМЕТРИЧЕСКАЯ СТИЛИЗАЦИЯ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ФИГУРЫ. ИРАН
X—XI ВВ.

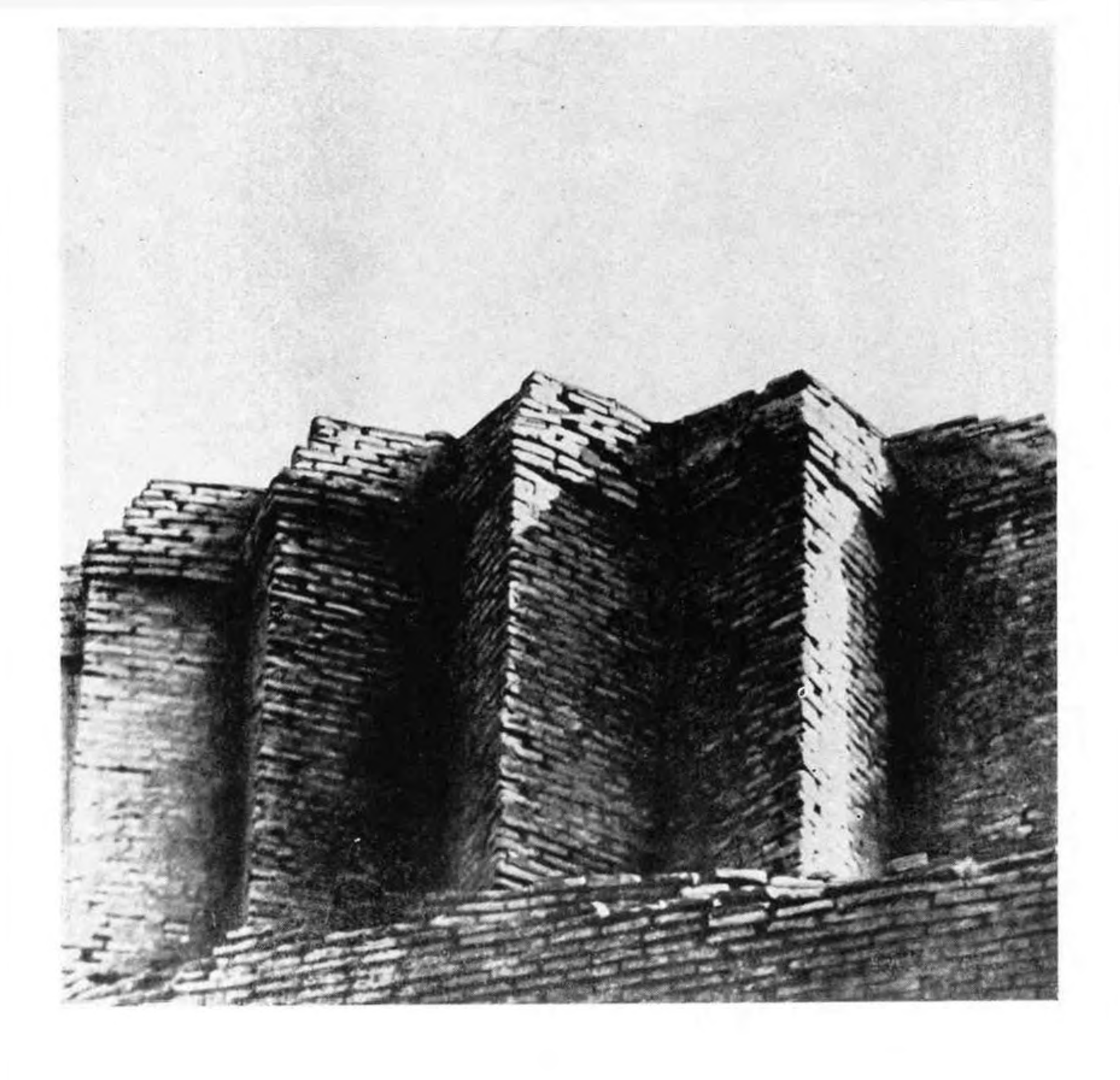


131
АРАБЕСКОВАЯ СТИЛИЗАЦИЯ В КЕРАМИКЕ С ЛЮСТРОМ. КАШАН
XIII В.

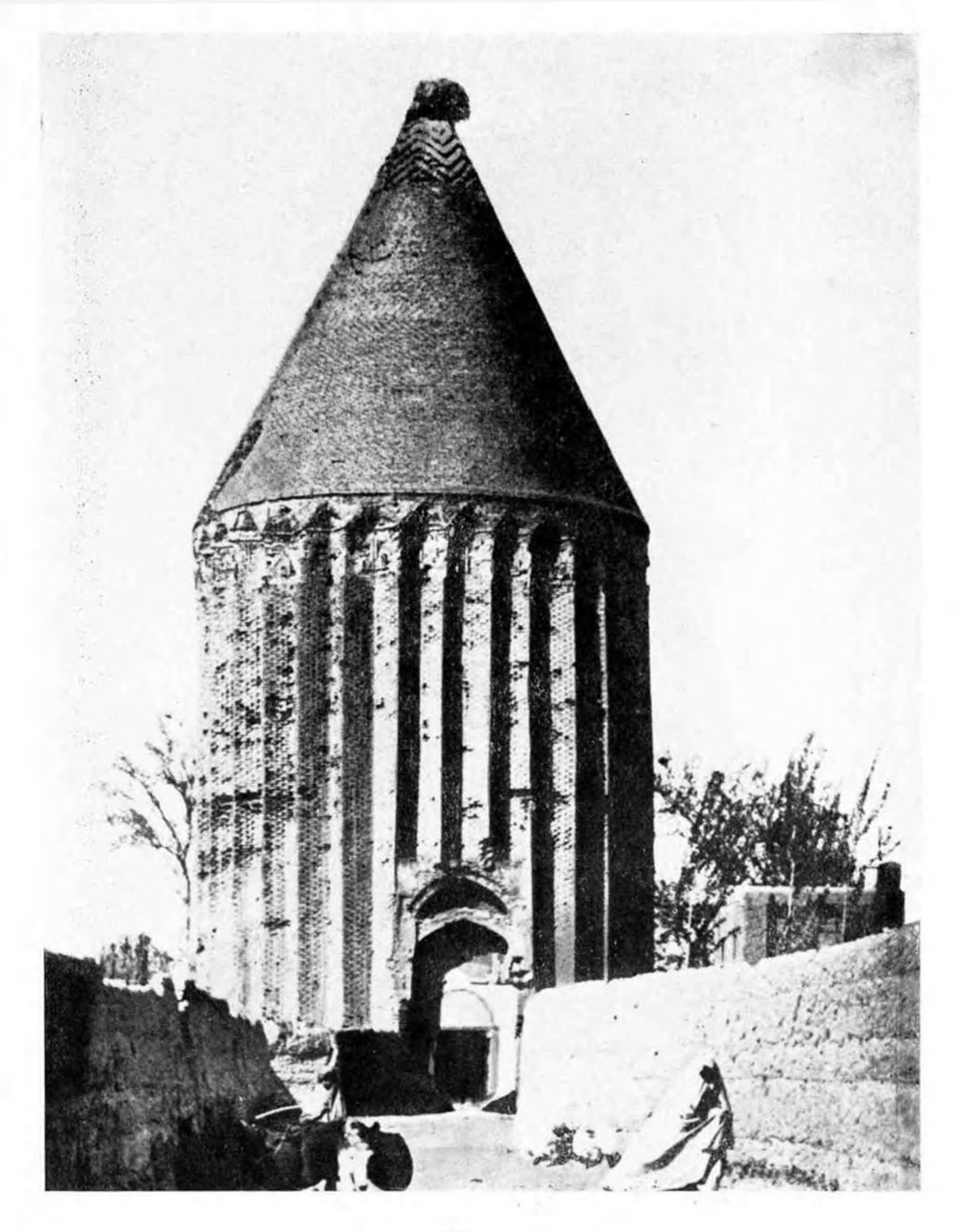
132
БУКВЕННАЯ СТИЛИЗАЦИЯ ЧЕЛОВЕЧЕСКИХ ФИГУР НА МЕТАЛЛЕ. ИРАН
XIII В.



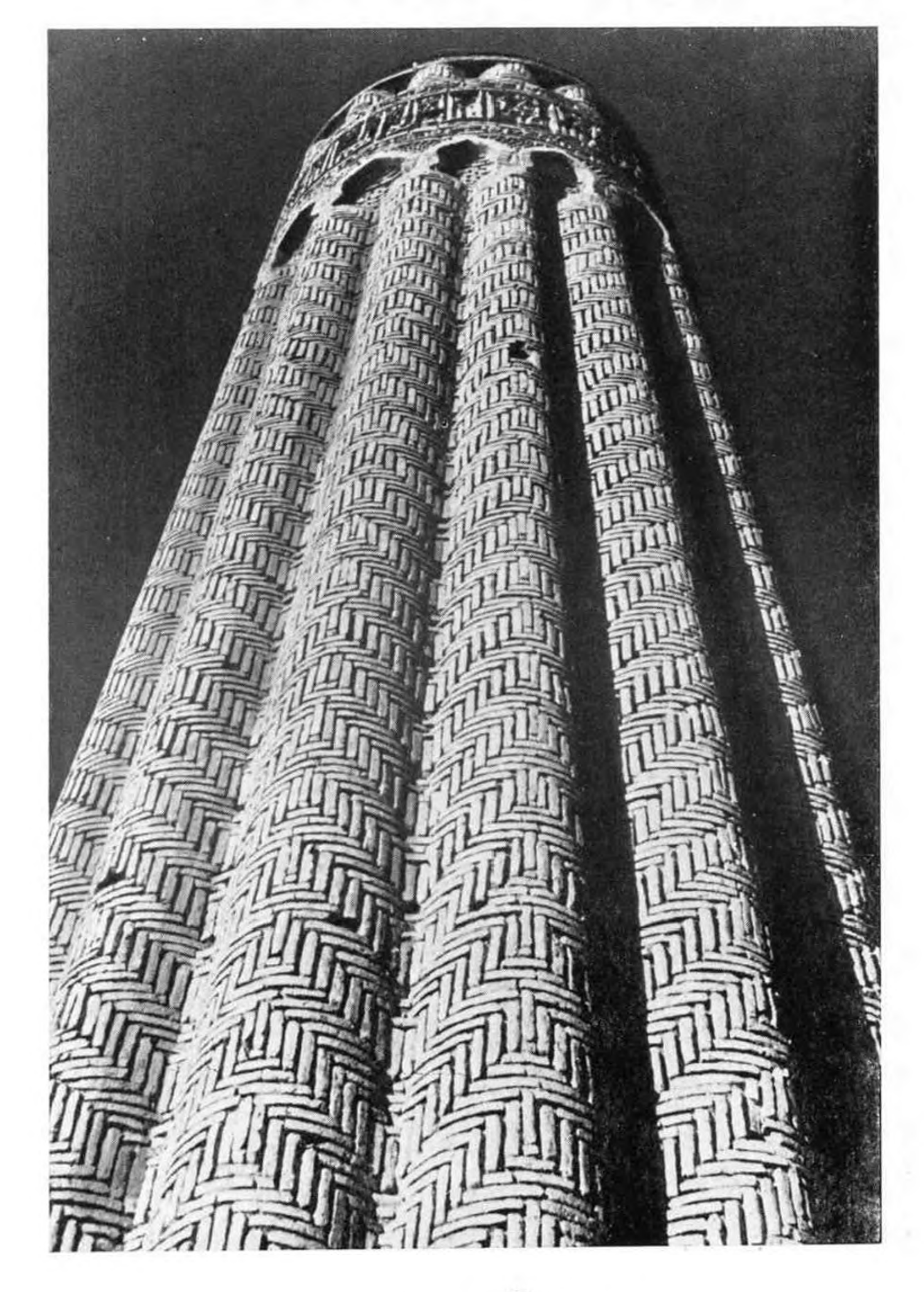
133
МУЖСКАЯ ФИГУРА НА ТРОНЕ.
ФРАГМЕНТ МЕДНОГО СОСУДА С ИНКРУСТАЦИЕЙ СЕРЕБРОМ
XIV В.



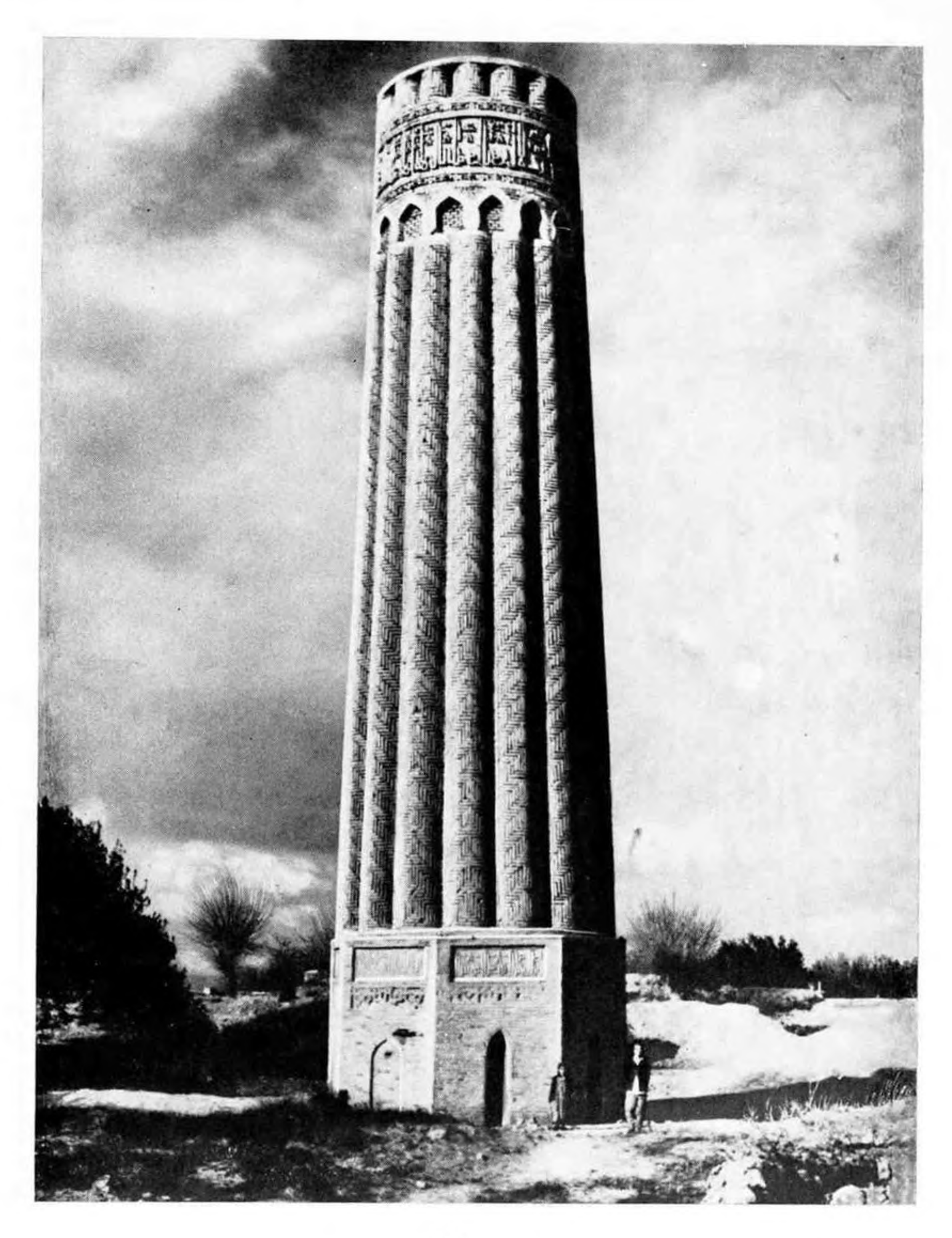
134
МАВЗОЛЕЙ СО СКЛАДЧАТЫМ БАРАБАНОМ в с. МАНАК. ХОРЕЗМ
XII—XIII ВВ.



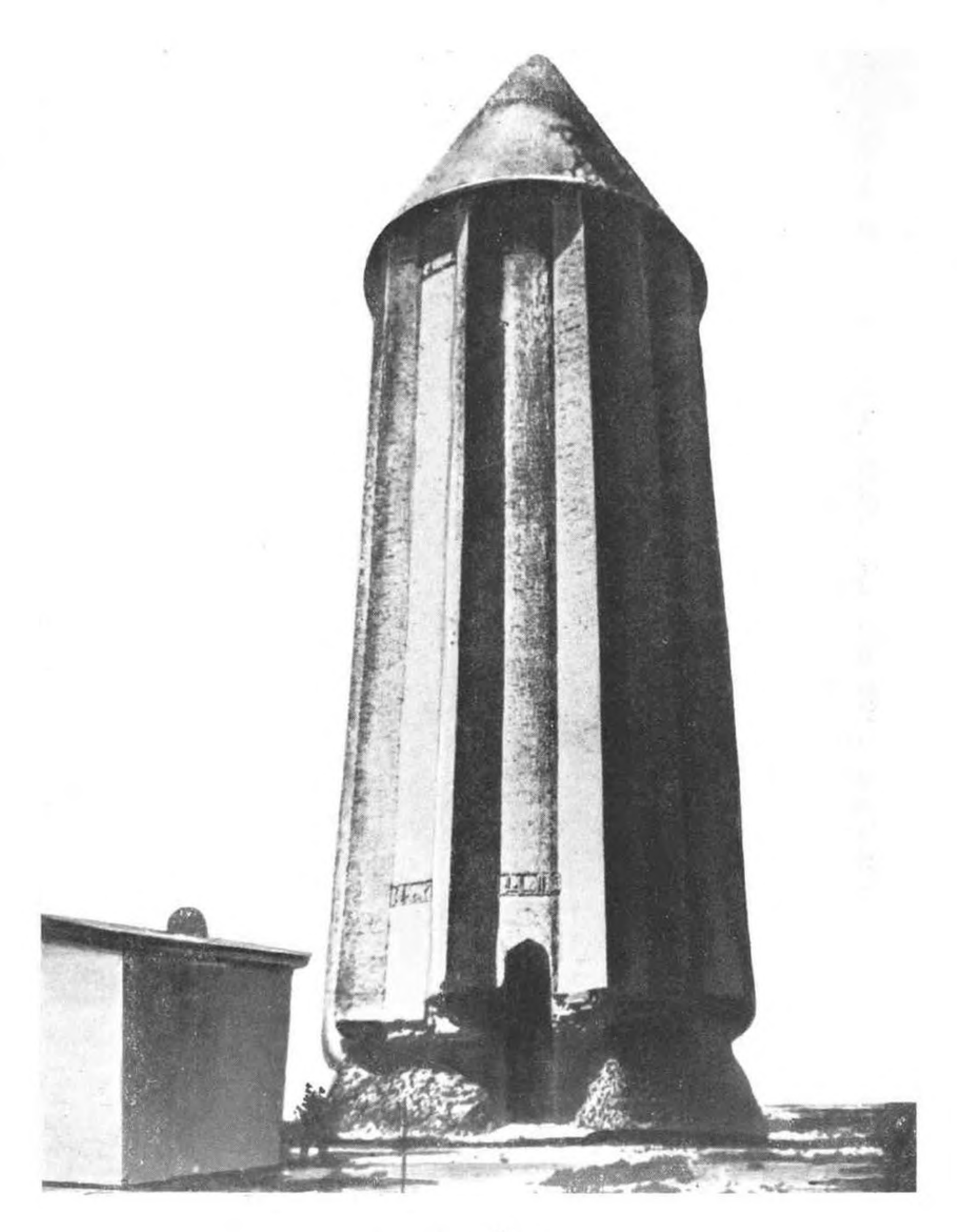
135
БАШЕННЫЙ МАВЗОЛЕЙ В ВЕРАМИНЕ
XII В.



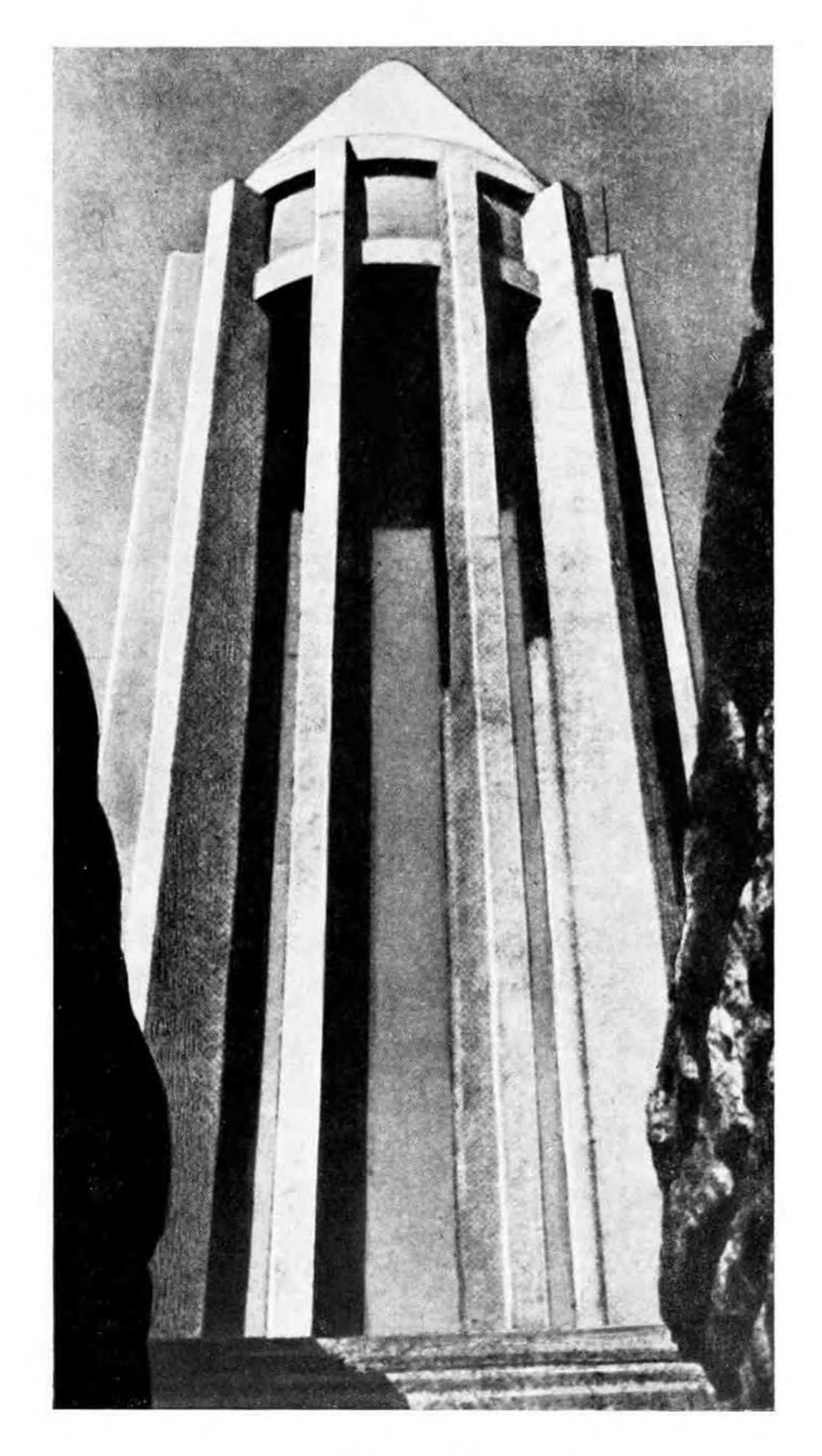
136
МИНАРЕТ В ДЖАРКУРГАНЕ
XII В.



137
МИНАРЕТ В ДЖАРКУРГАНЕ
XII В.



138
БАШНЯ КАБУСА В ГУРГАНЕ
XI В.



139
ПАМЯТНИК ИБН-СИНЕ (АВИЦЕННЕ) В ХАМАДАНЕ
1958

ПРИЛОЖЕНИЕ

БИБЛИОГРАФИЧЕСКАЯ СПРАВКА

Некоторые черты исторического развития искусства Средней Азии. Печатается по тексту книги Г. А. Пугаченковой и Л. И. Ремпеля «Выдающиеся памятники изобразительного искусства Узбекистана». Ташкент, 1960.

Узловые вопросы изучения искусства средневековой Средней Азии. Печатается впервые по тексту доклада, прочитанного на конференции в Государственном музее народов Востока. Москва, 1968.

Согдийская живопись. Печатается по тексту статьи с тем же названием, опубликованной в журнале «Искусство», 1967, № 7.

Искусство Среднеазиатского Междуречья XI—XIII веков. Печатается по тексту книги Г. А. Пугаченковой и Л. И. Ремпеля «История искусств Узбекистана с древнейших времен до середины XIX века». М., 1965. (Раздел: «Искусство XI—XIII вв.»).

Архитектурный орнамент Среднеазиатского Междуречья IX—XIII веков. Печатается по тексту главы с тем же названием из книги автора «Архитектурный орнамент Узбекистана. История развития и теория построений». Ташкент, 1961.

Изобразительный канон и стилистика форм на Среднем Востоке. Печатается по тексту статьи с тем же названием, опубликованной в сб. «Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки». М., 1973.

Искусство Руси и Восток как историко-культурная и художественная проблема. Печатается по тексту доклада на Всесоюзной конференции по искусству и археологии Ирана (Госуд. музей народов Востока. Москва. 1969), опубликованного на ротапринте (Ташкент. Изд-во им. Гафура Гуляма. 1969).

Пластика, декор и новый стиль. Печатается по тексту статьи с тем же названием, опубликованной в журнале «Декоративное искусство СССР», 1968, № 8.

ЛАЗАРЬ ИЗРАИЛЕВИЧ РЕМПЕЛЬ

БИОГРАФИЧЕСКАЯ СПРАВКА

Автор избранных работ по искусству Среднего Востока Л. И. Ремпель принадлежит к старшему поколению советских историков искусства. Свыше сорока лет в поле его зрения находились многие явления истории искусств, сперва Запада, а затем и Востока. Но вскоре художественное наследие народов Востока стало главной темой его исследования.

Уроженец г. Кишинева (род. 1907 г.) Л. И. Ремпель начал свою творческую деятельность в Крыму, где он участвовал в археологических работах проф. Н. Л. Эрнста под Симферополем (1923). Приобщившись тогда же к Центральному музею Тавриды и Крымскому центральному государственному архиву, написал ряд книг и статей по истории революционного движения в Крыму. Но влекомый интересом к археологии и истории искусств он в 1928 году поступает на второй курс искусствоведческого отделения Этнологического факультета 1-го Московского государственного университета. Здесь его научный кругозор складывался под влиянием И. Л. Мáца (теория искусств), М. В. Алпатова и В. Н. Лазарева (искусство Запада), А. А. Федорова-Давыдова (русское искусство), Б. П. Денике (искусство Востока). В 1931—1933 годах Л. И. Ремпель проходит аспирантуру в Государственной Академии искусствознания (ГАИС). Поприщем его самостоятельной научной работы становятся: Музей восточных культур (1931) и Институт литературы и искусствознания Коммунистической Академии (1932—1933). С возникновением нового научного центра он переходит во вновь организуемую Всесоюзную Академию архитектуры (1934—1937). Одновременно читает лекции в Московском университете (ИФЛИ, 1936) и изучает памятники искусства в Средней Азии (1935).

С 1937 года основным полем научной и педагогической деятельности Л. И. Ремпеля становятся, последовательно, музеи Бухары, Самарканда, Джамбула, Ташкента. Его научная тематика этих лет посвящена целиком художественной культуре народов Средней Азии. Он участвует в ряде крупных археологических экспедиций по проблемам истории искусств.

С 1954 года и на протяжении двадцати с лишним лет Л. И. Ремпель работает в Институте искусствознания им. Хамзы (Ташкент), где возглавляет отдел архитектуры, изобразительных и прикладных искусств.

Последний этап был наиболее плодотворным для автора. Он позволил ему подготовить ряд исследований. Это были публикации материалов по истории искусств Средней Азии и ряд крупных обобщающих трудов.

БИОГРАФИЧЕСКАЯ СПРАВКА

Л. И. Ремпель — член КПСС с 1968 года. Его научная и общественная деятельность получили достойное признание. Он доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель науки Узбекской ССР, лауреат Государственной и Республиканской премий. В 1968 году общественность Узбекской ССР отмечала 60-летие юбиляра и 40 лет его научной деятельности.

Последние по времени работы Л. И. Ремпеля носят обобщающий характер и посвящены важнейшим проблемам синтеза искусств Востока и Запада в прошлом и настоящем.

Л. И. РЕМПЕЛЬ

СПИСОК НАУЧНЫХ И КРИТИЧЕСКИХ РАБОТ 1930—1977 *

1930

Ковровое производство на Советском Востоке.— «Хочу все знать», № 9

Художественная реконструкция советского ковра. — «Искусство в массы», № 5 (13).

Хроника советского изобразительного искусства (соавтор П. Лебедев). — «Ежегодник Института литературы, искусства и языка Комакадемии». М

Национальная архитектура в Средней Азии (Бухара и Самарканд). Соавтор В. Н. Чепелев. — «Искусство в массы». № 8.

1931

Живопись Азербайджана. «Литература и искусство». № 1

1932

Живопись Советского Закавказья (Искусство народов СССР. Азербайджан. Армения. Грузия). М.-Л., Изогиз

О национальном искусстве. — «Бригада художников», № 7

К созданию грузинской ассоциации пролетарских художников. — «За пролетарское искусство», № 6

1933

Советское искусство за 15 лет. Материалы и документация. Составили: И. Маца, Л. Рейнгардт и Л. Ремпель. Под редакцией с вводными статьями и примечаниями И. Маца. М.-Л., Огиз-Изогиз

1934

Фрески Советской Украины. — «Искусство», № 4

Колониальная архитектура (соавтор Т. Вязниковцева).— «Архитектура СССР», № 11

Проблемы архитектуры Советского Востока. — «Архитектура СССР», № 8

Ленин в творчестве народов Востока (соавтор В. Н. Чепелев). — «Искусство», № 4.

Образ Ленина в искусстве народов Востока (реферат). — Вестник Комакадемии. М., № 1

Генрих Вельфлин. Вступ. ст. в кн.: Генрих Вельфлин. Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса. Перевод А. И. Некрасова и В. В. Павлова. М., Огиз-Изогиз

Немецкий формализм и его фашистские критики.— «Искусство», № 3

1935

Фашизм и монументальное искусство. — «Архитектурная газета», № 1

Архитектура послевоенной Италии. М., Изд-во Всесоюзной Академии архитектуры

Архитектурная планировка нового Рима. — «Архитектура СССР», № 2 Marchi, Italia nuova architettura nuova, 1931.— «Архитектура за рубежом». М., № 1 (Рецензия).

О нашем архитектурном стиле. — «Литературный критик», № 4

Архитектура ислама. К вопросу о «неклассическом» архитектурном наследии.— «Академия архитектуры», № 3

Современная архитектура Ближнего Востока. — «Архитектура за рубежом», № 3

Искусство Армении. — Альманах. «Образотворче Мистецтво», вып. 3

Архитектурное наследие древнего Ирана.— «Архитектурная газета», 9 сентября

1936

Итоги иранского конгресса. — «Архитектурная газета», 23 сентября

Искания синтеза искусств на Западе. — «Вопросы синтеза искусств. Материалы первого творческого совещания архитекторов, скульпторов и живописцев». М., Огиз-Изогиз

О теоретических корнях формализма и архитектуре (соавтор Т. Вайнер). — «Архитектура СССР», № 5

Русский модерн. (Соавтор Т. Георгиевская). (Архитектура, изобразительное и прикладное искусство). М., Изогиз. (Издание не было завершено)

Архитектура московского модерна. — «Архитектура СССР», № 10—11

Среднеазиатские письма (соавтор Т. Георгиевская). I. Ташкент («Архитектурная газета», 18 июня). II. Самарканд («Архитектурная газета», 8 августа). III. Бухара

* Работы 20—30-х годов по вопросам гражданской истории в данный список не включены.

(«Архитектурная газета», 18 августа)

Скульпторы и камнерезы, культура обработки камня. — «Архитектурная газета», 5 сентября

Архитектура Хивы. Путевые заметки. — «Архитектура СССР», № 9

Архитектура народного жилища в Средней Азии. — «Архитектура СССР», № 1

Мавзолей Исмаила Саманида. — «Академия архитектуры», № 5

The mausoleum of Ismail the Samanid.— "Bulletin of the American Institute for Persian Art and Archaeology). Vol. V. N. 4. New York, pp. 198—209

1948

Согдийский всадник (соавтор Н. Забелина). Ташкент. (Научно-исследовательский институт искусствознания УзССР «Памятники искусства древнего Узбекистана»).

1949

Бухара (Узбекистан), соавтор Г. Пугаченкова. Академии архитектуры СССР. Институт истории и теории архитектуры. («Сокровища зодчества народов СССР» под общей редакцией акад. В. Веснина). М.

Терракоты Мерва и глиняные статуи Нисы.— «Труды Южно-Туркменистанской археологической комплексной экспедиции». Под ред. проф. М. Е. Массона. Том 1. Изд-во Туркменского филиала АН СССР. Ашхабад

1951

Новые материалы к изучению древней скульптуры Южной Туркмении.—«Труды Южно-Туркменской археологической комплексной экспедиции». (Академия наук Туркменской ССР). Том II. Ашхабад

1952

Интересная археологическая находка в долине Таласа. — «Вестник Академии наук Казахской ССР», № 4 (85). Алма-Ата

Археологическая находка. — «Коммунист» (Джамбул), № 75

1953

Новые археологические открытия в предгорьях Каратау (соавтор Г. Пацевич). — «Коммунист» (Джамбул), № 78

Изображение «дома огня» на двух терракотовых плитках с Афрасиаба. — «Доклады АН Таджикской ССР», выпуск IX

1954

Выставка художников Узбекистана. — «Ташкентская правда», 31 декабря

1955

О популяризации изобразительного искусства Узбекистана. — «Правда Востока», 5 мая

1956

Археологические памятники в дальних низовьях Таласа. — «Труды Института истории, археологии и этнографии АН Казахской ССР», т. I. Алма-Ата

О национальном своеобразии искусства. — «Звезда Востока». Ташкент, № 9

1957

Изобразительное искусство Узбекской ССР. Вступительная статья к альбому (соавтор М. Мюнц). М., «Советский художник»

Панджара. Архитектурные решетки и их построение. Чертежи Ю. Дмитровского (Научно-исследовательский институт искусствознания УзССР). В кн.: Народное декоративное искусство Узбекистана. Ташкент. Гослитиздат УзССР

Некрополь древнего Тараза. — В кн.: Краткие сообщения института истории материальной культуры. Вып. 69

1958

Выдающиеся памятники архитектуры Узбекистана (соавтор Г. А. Пугаченкова). Ташкент, Гослитиздат УзССР

Ш. Мурадов (Усто-Ширин). В кн.: Художники Советского Узбекистана. Редактор-составитель И. Ирась. Ташкент. Гослитиздат УзССР

1960

Выдающиеся памятники изобразительного искусства Узбекистана (соавтор Г. А. Пугаченкова). Ташкент, Гослитиздат УзССР.

Искусство народов Средней Азии XI—XIII вв. В кн.: Очерки истории искусства народов СССР. (Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Академии художеств СССР). План-проспект тт. I—III М.

Архитектура старого Джуйбара. В кн.: Архитектурное наследие Узбекистана. (Институт искусствознания). Ташкент

Любить и понимать народное искусство. «Ташкентская правда», 17 апреля

1961

Архитектурный орнамент Узбекистана. История развития и теория построения. Научная редакция доктора искусствоведения Г. А. Пугаченковой. — Ташкент, Гослитиздат УзССР

1962

Из истории градостроительства на Востоке (материалы по планировке старой Бухары). — «Искусство зодчих Узбекистана», вып. I. Ташкент

Неизвестные памятники Кашкадарьи. Из материалов искусствоведческих экспедиций Института искусствознания АН УзССР, 1961 (соавтор Р. Р. Абдурасулов). — «Искусство зодчих Узбекистана», вып. 1, Ташкент

Историческая предпосылка развития монументально-декоративного искусства в Узбекистане и резьба по ганчу. — В сб.: «Резьба и роспись по ганчу и дереву». (Дополнения к тексту Б. Н. Засыпкина). Ташкент

1963

Архитектурный орнамент Южного Туркменистана X — начала XIII в. и проблема «сельджукского» стиля. —

«Труды Южно-Туркменистанской археологической комплексной экспедиции», том XII. Ашхабад
Это не дискуссионно! (В защиту народности декоративного искусства). — «Советская культура», 12 сентября
К изучению стилей в искусстве Средней Азии. — «Общественные науки в Узбекистане». Ташкент, № 8
К вопросу о синтезе искусств в Узбекистане. — «Общественные науки в Узбекистане». Ташкент, № 3
Народный орнамент бессмертен (Быть ли орнаменту? — анкета «ДИ СССР»). — «Декоративное искусство СССР», № 4

1965

Проблемы синтеза искусств в художественной культуре народов Средней Азии (из исторического прошлого и на современном этапе). — «Искусство зодчих Узбекистана», вып. III, Ташкент
К изучению каракалпакского народного искусства. Вступ. ст. в кн.: Н. В. Савицкий. Народное прикладное искусство каракалпаков. Резьба по дереву. Изд-во «Наука» Узбекской ССР. (Академия наук Узбекской ССР. Каракалпакский филиал). Ташкент
Проблемы искусствознания в Узбекистане. — «Коммунист Узбекистана», № 8
История искусств Узбекистана с древнейших времен до середины девятнадцатого века (соавтор Г. А. Пугаченкова). М., «Искусство»

1967

Согдийская живопись. — «Искусство», 1967, № 7
Книга о древнеегипетском искусстве. (В. В. Павлов. Египетский портрет I—IV вв. до н. э., М., 1967) — «Искусство». № 10 (рецензия)

1968

Пластика, декор и новый стиль. — «Декоративное искусство СССР», № 8
Пойтахтнинг янги меморчилик услуби. — «Узбекистон Маданияти». 23 июля
Каким быть центру Ташкента? (соавторы: Бохадыров Х., Уйгун, Пугаченкова Г. А., Алим Ходжаев, Массон М. Е., Абдулаев Л.) — «Правда Востока». 19 мая
Эстетические основы искусства эпохи Тимуридов (на материалах миниатюрной живописи). — «Общественные науки в Узбекистане», 1968, №№ 8, 9

1969

Искусство Руси и Восток как историко-культурная и художественная проблема. К всесоюзной конференции по искусству и археологии Ирана, проводимой ГМИНВ (Институт искусствознания Министерства культуры УзССР). Ташкент, Изд-во литературы и искусства им. Г. Гуляма (ротапринт)
Искусство Руси и Средний Восток как историко-культурная и художественная проблема. Тезисы докладов Всесоюзной конференции по искусству и археологии Ирана (Государственный музей искусства народов Востока. 15—19 декабря). Тезисы доклада. М
Века минувшие века живые. (Второе рождение усыпальницы Тимуридов). — «Советская культура», 6 октября
Поэтика живописи Востока. — «Творчество», № 5
По поводу одной рецензии (соавтор Г. А. Пугаченкова). Письмо в редакцию. — «Народы Азии и Африки». № 4
Народная архитектура предгорной зоны юга Узбекистана. — «Искусство зодчих Узбекистана», вып. IV. Ташкент
Резной штук Афрасиаба и реконструкция купольного зала IX—X вв. — «Тезисы доклада на конференции, посвященной 2500-летию Самарканда». Ташкент

1971

И. Ахраров, Л. Ремпель. Резной штук Афрасиаба. (Институт искусствознания Министерства культуры УзССР, Институт истории и археологии АН УзССР, Общество охраны памятников истории и культуры Узбекистана.) Ташкент, Изд-во литературы и искусства им. Г. Гуляма. Разделы 1. Этот развалившийся мир. III. Резной штук Афрасиаба
Резной штук Афрасиаба и реконструкция купольного зала IX—X веков (соавтор И. Ахраров). — «Общественные науки в Узбекистане», № 3
Андрей Рублев и проблемы искусства средневековья. Сб.: «Андрей Рублев и его эпоха» под ред. М. В. Алпатова. М.

1972

Об отражении образов согдийского искусства в исламе (К вопросу о культах Шахи-Зинда, Хазрет- Хызра и Ходжа Данияра в Самарканде). Сб. «Из истории великого города (к 2500-летию Самарканда). Институт искусствознания им. Хамзы, Общество охраны памятников истории и культуры Узбекистана Ташкент. Изд-во литературы и искусства им. Г. Гуляма
Самаркандские очажки (соавтор Г. А. Пугаченкова). Сб «Из истории искусства великого города (к 2500-летию Самарканда). Ташкент
О старом и «новом» подходе к истории искусств Средней Азии. — «Искусство», № 2

1973

Восток и Запад как историко-культурная и художественная проблема. (Тезисы доклада). Проблемы взаимодействия художественных культур Запада и Востока в Новое и Новейшее время Тезисы докладов и сообщений. Москва, 23—26 января 1972. М.
Изобразительный канон и стилистика форм на Среднем Востоке. Сб. «Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки». М.
В. И. Уфимцев и его творческий путь. От футуризма к героическому реализму. — «Звезда Востока», № 12

1974

Б. И. Маршак Согдийское серебро. М. 1971. — «Советская археология», № 2 (рецензия)

СПИСОК НАУЧНЫХ И КРИТИЧЕСКИХ РАБОТ

Восток и Запад как историко-культурная и художественная проблема. Сб. «Советское искусствознание'73». М., «Советский художник»

Историко-художественные заметки. 1. О художественных стилях в искусстве эпохи кушан; 2. Об эстетической ценности живописи Среднего Востока; 3. О монументально-декоративном искусстве эпохи Тимуридов и его проблемах. 4. О жанре настенных изображений XVI века в открытиях в Бухаре. — Сб. «Вопросы изобразительного искусства Узбекистана». Ташкент. Изд-во литературы и искусства им. Г. Гуляма

Из путевого дневника. — «Звезда Востока», № 9

1975

Певец преображенной земли (к юбилейной выставке У. Тансыкбаева). 1904—1974. — «Звезда Востока», № 9

Искусство кушанской эпохи. Обсуждение докладов. — «Труды Международной конференции по истории, археологии и культуре Центральной Азии в кушанскую эпоху». Душанбе, 27 сентября—8 октября 1968. Т. II, М

Б. В. Веймарн. Искусство арабских стран и Ирана. VII—XVII вв. «Искусство». М., 1974. — В сб. «Советское искусствознание'74». М., «Советский художник» (рецензия)

В. М. Василенко. Народное искусство. Избранные труды о народном творчестве X—XX веков. Творчество народных мастеров России и Украины. Декоративное искусство Древней Руси. М., «Советский художник». В сб. «Советское искусствознание'75». Рецензия

1976

Искусство советского Узбекистана (1917—1972). Коллектив авторов. Научная редакция Л. И. Ремпеля. М., «Советский художник»

Рецензия на книгу: В. Захидов, Р. Ахмедов. История искусств Советского Узбекистана.— «Правда Востока», 22 декабря

Рецензия на книгу: М. Булатов, Т. Махмудов. Вокеа хисоблапарли асар. — «Узбекистон маданияти», 5 октября

Язык живописи Согда и его место в истории искусства Среднего Востока. Тезисы доклада.— В кн.: «Реставрация, исследование и хранение художественных ценностей». Вып. I. Реферативный сборник. М

1977

Бронзовый ковшик Алмаатинского Исторического музея.— В кн.: «Искусство Востока и античность». Сборник статей памяти В. В. Павлова

Фрагмент бронзовой статуи верблюда из Самарканда и крылатый верблюд Варахши (к вопросу о природе согдийского искусства).—В кн.: «Средняя Азия в древности и средневековье». М., «Наука»

Раннесредневековая живопись Средней Азии. Некоторые проблемы теории и методики.— В кн.: «Раннесредневековая культура Средней Азии и Казахстана. Тезисы Всесоюзной научной конференции в г. Пенджикенте Тадж. ССР 26—31 авг. 1977». Душанбе

Критерий архитектурной реставрации. Тезисы докладов научнотеоретической конференции, посвященной совершенствованию постановки реставрационных работ на памятниках архитектуры Узбекистана. 20—21 июня 1977. Ташкент

Геометрическая гармонизация. Вступительная статья к книге М. С. Булатова «Геометрическая гармонизация в архитектуре Средней Азии» (научная редакция Л. И. Ремпеля). М., «Наука»

Раннесредневековая живопись Средней Азии. Некоторые проблемы теории и методологии — В кн.: «Успехи советской археологии в Средней Азии». Вып. IV. Л

В печати

Согдийское искусство. Энциклопедия «Искусство стран и народов мира». Т. IV

Язык живописи Согда и его место в истории искусств Среднего Востока — В кн.: «Советское искусствознание'78». М

У истоков русского прикладного искусства.— «Декоративное искусство СССР» (рец. на кн. В. М. Василенко «Русское прикладное искусство». М., 1976.)

Русский модерн и Запад (в художественной промышленности и архитектуре) — В сб. Института теории и истории искусств АХ СССР

Русский «звериный стиль» (к вопросу о роли Востока и Запада в развитии художественной культуры Древней Руси)

Художественная культура Среднего Востока и ислам— В кн.: «Художественная культура Средней Азии XI—XIII вв». Редакция Л. И. Ремпеля. Институт искусствознания им. Хамзы. Ташкент, издательство им. Гафура Гуляма

Памятники искусства Средней Азии. (Соавтор Г. А. Пугаченкова). М., «Искусство»

Искусство Руси и Восток. 2 тома. М., «Искусство»

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Фрагмент очажка с рифлеными гофрами, птицей и парными спиралями. IX—XII вв. Самаркандский музей

57

Мотивы архитектурного декора на самаркандских очажках. X—XII вв. Самаркандский музей

58

Знаки, тисненные на массовой бытовой керамике. X—XII вв. Самаркандский музей

59

Мотивы архитектурного декора на самаркандских очажках. X—XII вв. Самаркандский музей

60

Облицовочные плитки с резным орнаментом VIII—IX вв., из раскопок 1938 года у Мавзолея Саманидов в Бухаре

61

Дворец Саманидов на Афрасиабе. Первый зал. Развертка панелей по периметру зала

62

Резьба по ганчу. IX—X вв. Дворец Саманидов на Афрасиабе. Панель «П» из Первого зала, панели Второго зала. Реконструкция Л. Ремпеля

63

Рельефный декор стен. IX—X вв. Панели неизвестного помещения. Афрасиаб

64

Резьба по ганчу. IX—X вв. Панели на своде одного из помещений дворца на Афрасиабе. Из раскопок В. Л. Вяткина (1925)

65—66

Купольное сооружение IX—X вв. на Афрасиабе (реконструкция Л. Ремпеля)

67

Мавзолей Саманидов в Бухаре. Угловая колонка

68

Фигурные кладки из жженого кирпича. IX—X вв. Мавзолей Саманидов в Бухаре. Ярус тромпов

69

Фигурная кладка из жженого кирпича. XII в. Мозаичный набор плитками. Мечеть Намазгах (Бухара)

70

Фигурная кладка из жженого кирпича. Мавзолей Саманидов IX—X вв.

71

Надпись. Фигурная кладка из жженого кирпича. Минарет Калян в Бухаре. XII в.

72

Минарет Калян в Бухаре XII в. Фонарь.

73

Кирпичный декор памятников. XI в. Рабати-Малик. Облицовка гофрами

74

Рабати-Малик. XI—XII вв. Общий вид

75

Часть портала мавзолея Ибрагима ибн-Хасана. XII в. Реконструкция. Фрагменты в Самаркандском музее

76

Кирпичный узор и резьба по ганчу. Мечеть Магоки-Аттари в Бухаре. XII в.

77

Схема построения на сетке квадратов. Панно № 4
Схема построения на сетке вписанных кругов. Панно № 5, 6. Дворец в Термезе, резной ганч XII в.

78

Схема построения на сетке квадратов вписанных фигур с наклоном осей. Панно № 7. Дворец в Термезе, резной ганч XII в.

79

Схема построения на четырехлучевой сетке в границах квадрата
Узор из кирпича, с заполнением фона резьбой по ганчу. Мечеть Магоки-Аттари в Бухаре. XII в.

80

Схема построения на трехлучевой сетке в границах квадрата. Панно № 8. Дворец в Термезе, резной ганч. XII в.

81

Схема построения на четырехлучевой сетке в границах квадрата. Панно № 12. Дворец в Термезе, резной ганч. XII в.

82

Схема построения на четырехлучевой сетке в границах квадрата. Схема панно № 15, № 13. Панно № 14. Дворец в Термезе, резной ганч. XII в.

83

Схема построения на шестилучевой сетке в границах прямоугольника $\sqrt{3}$. Панно № 18. Мозаика из терракотовых плиток. Мечеть Намазгах в Бухаре. XII в.
Схема плитки № 19
Плитка (№ 19) из Ахсыкета. Резная терракота. XII в. Наманганский музей

84

Схема построения на трехлучевой сетке в границах прямоугольника $\sqrt{3}$. Панно № 20. Дворец в Термезе, резной ганч. XII в.

85

Схема построения на пятилучевых сетках в границах прямоугольника $\sqrt{5}$. Панно № 23. Дворец в Термезе, резной ганч. XII в.

120

Серебряное блюдо с царем на троне, поддерживаемом львами. Средняя Азия. VI—VII вв. Эрмитаж

121

Будда из Фундукистана. Глина с росписью. VII в.

122

Голова будды из буддийского монастыря на Аджина-тепе (юг Таджикистана). Глина с раскраской. VII в.

123

Четырехрукое божество с эмблемами в руках из Свата (в Афганистане). VI—VII вв.

124

Голова божества из буддийского монастыря Аджина-тепе. Глина с раскраской

125

Четырехрукое божество с эмблемами в руках. Чаша. Серебро. Согд. VI—VII вв.

126

Четырехрукое божество с эмблемами в руках. Чаша. Серебро. Хорезм. VI—VII вв. Богиня на барсе. Резное дерево. Пенджикент. VII—VIII вв.

127

Мужская голова типа устрашающей маски на крышке оссуария. Самарканд.

128

Шива-танцор. Настенная роспись в Пенджикенте (прорисовка)

129

Геометрическая стилизация человеческой фигуры в поливной керамике. Иран. X—XI вв. Каирский университет

130

Геометрическая стилизация человеческой фигуры. Иран. X—XI вв. Метрополитен-музей.

131

Арабесковая стилизация в керамике с люстром. Кашан. XIII в.

132

Буквенная стилизация человеческих фигур на металле. Иран. XIII в. Кливлендский музей

133

Мужская фигура на троне. Фрагмент медного сосуда с инкрустацией серебром. Из клада XIV века, обнаруженного при земляных работах в Самарканде

134

Мавзолей со складчатым барабаном в с. Манак. Хорезм. XII—XIII вв.

135

Башенный мавзолей в Верамине. XII в.

136

Минарет в Джаркургане. XII в.

137

Минарет в Джаркургане. XII в.

138

Башня Кабуса в Гургане. XI в.

139

Памятник Ибн-Сине (Авиценне) в Хамадане. 1958

СХЕМЫ В ТЕКСТЕ

Схема 1

Сырцовые здания в Термезе. Вверху план здания с гофрами; ниже планы 1-го и 2-го этажа квадратного здания.

Схема 2

Дворец правителей Термеза. XI—XII вв. План парадного зала и айвана.

Схема 3

Мавзолей Шубурган-ата. XII в. План.

Схема 4

Мавзолей Исхак-ата в селении Пудина. XI в. Разрез.

Схема 5

Превращение птицы в цветок на поливной керамике из Самарканда X—XII вв. Самаркандский музей.

Схема 6

Поливная керамика из Самарканда. X—XI вв. Самаркандский музей.

Схема 7

Расписная керамика из Ферганы. XII в. Ферганский музей.

Схема 8

Схема заполнения срезов угла парусами.

Схема 9

Формообразующая роль гофров, помещенных на кубе, цилиндре и призме.

Схема 10

Формообразующая роль плана для сомкнутых сводов с прямой и кривой направляющей.

Схема 11

Основные варианты возможных сочетаний куба, цилиндра, призмы с куполом и шатром.

Схема 12

Основные варианты возможных сочетаний четверика с конусом и шатром; введение промежуточных фигур того же плана.

Схема 13

Роль соотношений яруса парусов, барабана и купола для выразительности художественной формы.

Схема 14

Роль геометрических фигур плана для объемной композиции однокупольного здания.

Схема 15

Многокупольные композиции плана.

Схема 16

Развитие сводчатых систем.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

ИИАЭ — Институт истории, археологии и этнографии

ИИЯЛ — Институт истории, языка и литературы

МИА — Материалы и исследования по археологии СССР

МХЭ — Материалы хорезмской экспедиции

КСИИМК — Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института истории материальной культуры Академии наук СССР

ПТКЛА — протоколы Туркестанского кружка любителей археологии (Ташкент)

РАИМК — Российская академия истории материальной культуры

РАНИОН — Российская ассоциация научно-исследовательских институтов общественных наук

СА — Советская археология

САГУ — Среднеазиатский государственный университет

СЭ — Советская этнография

ТАКЭ — Термезская археологическая экспедиция

ЮТАКЭ — Южно-туркменистанская археологическая комплексная экспедиция Академии наук Туркменской ССР

ЭВ — Эпиграфика Востока

SPA — A Survey of Persian Art. Ed. A. U. Pope (vol. I—VI. London, New-York. 1938—1939)

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

Выделены фамилии художников и мастеров.

СОДЕРЖАНИЕ

ЛАЗАРЬ ИЗРАИЛЕВИЧ РЕМПЕЛЬ

ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ ПО ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ИСКУССТВ

Редакторы
В. П. Поликаров,
А. С. Шатских

Художник серии
Ю. А. Марков

Художник книги
Е. А. Позднякова

Художественный редактор
Л. Е. Горячкин

Технический редактор
С. М. Привезенцева

Корректоры
Р. Г. Кравецкая,
Е. С. Володина